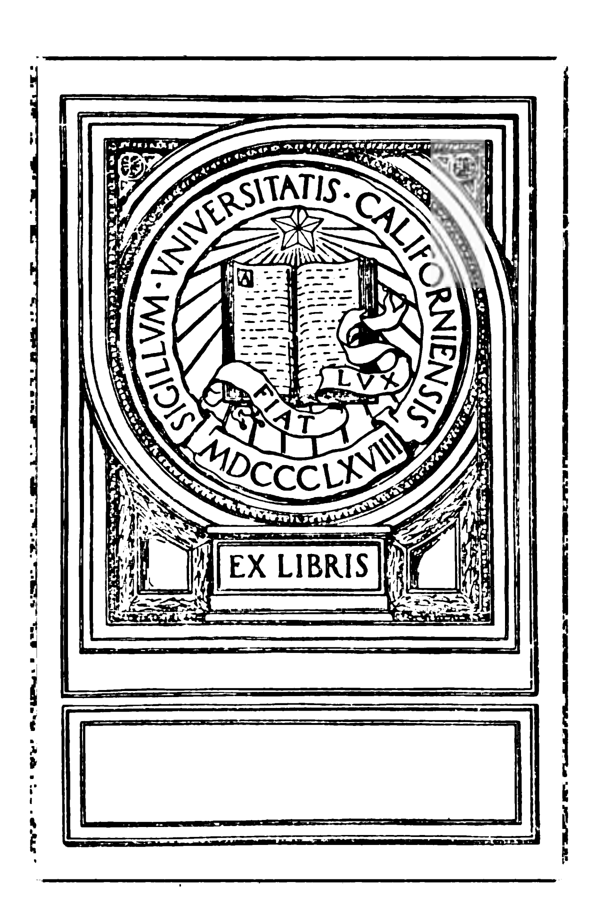
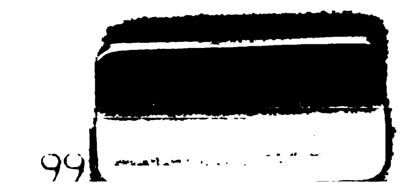
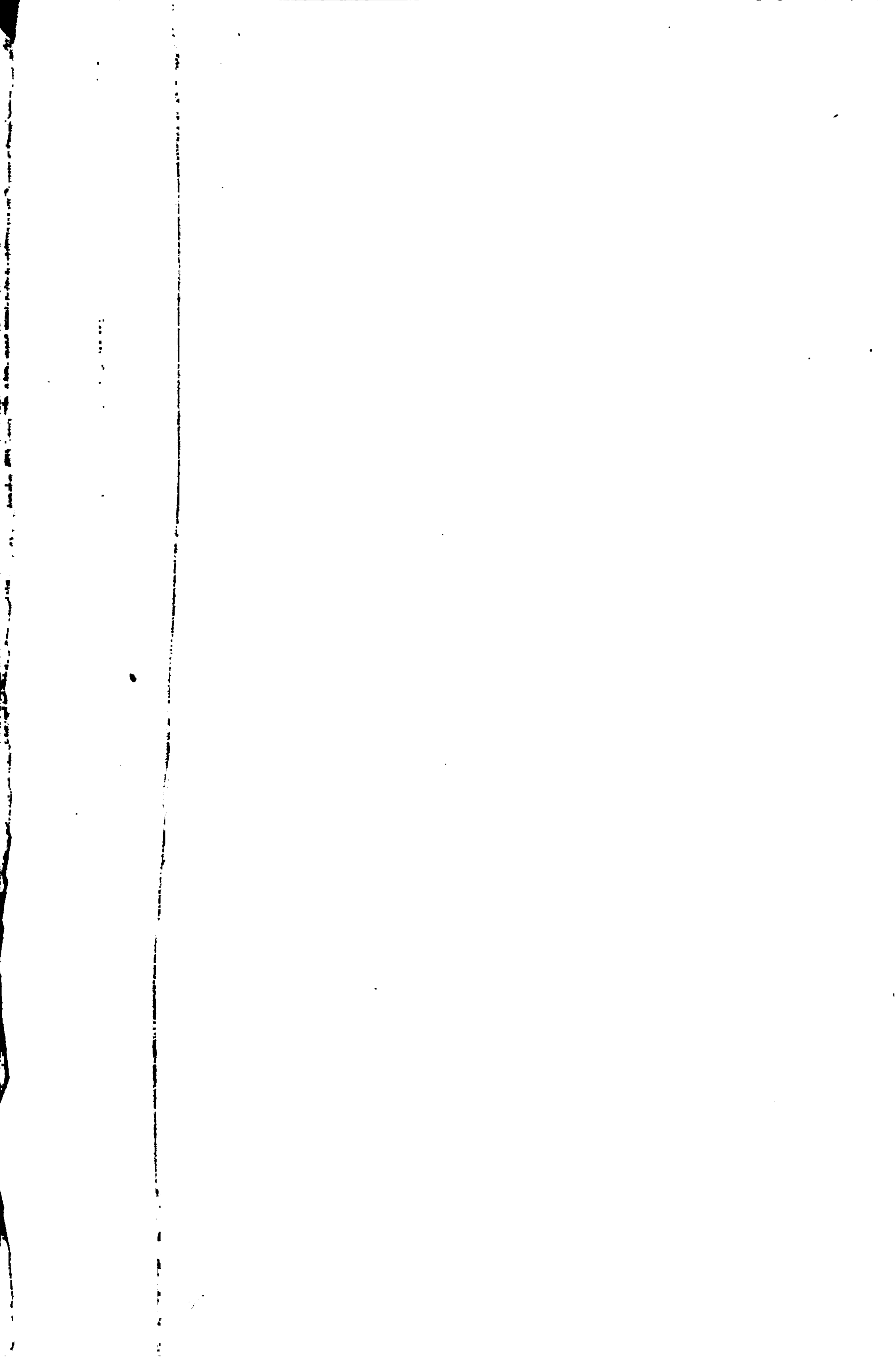
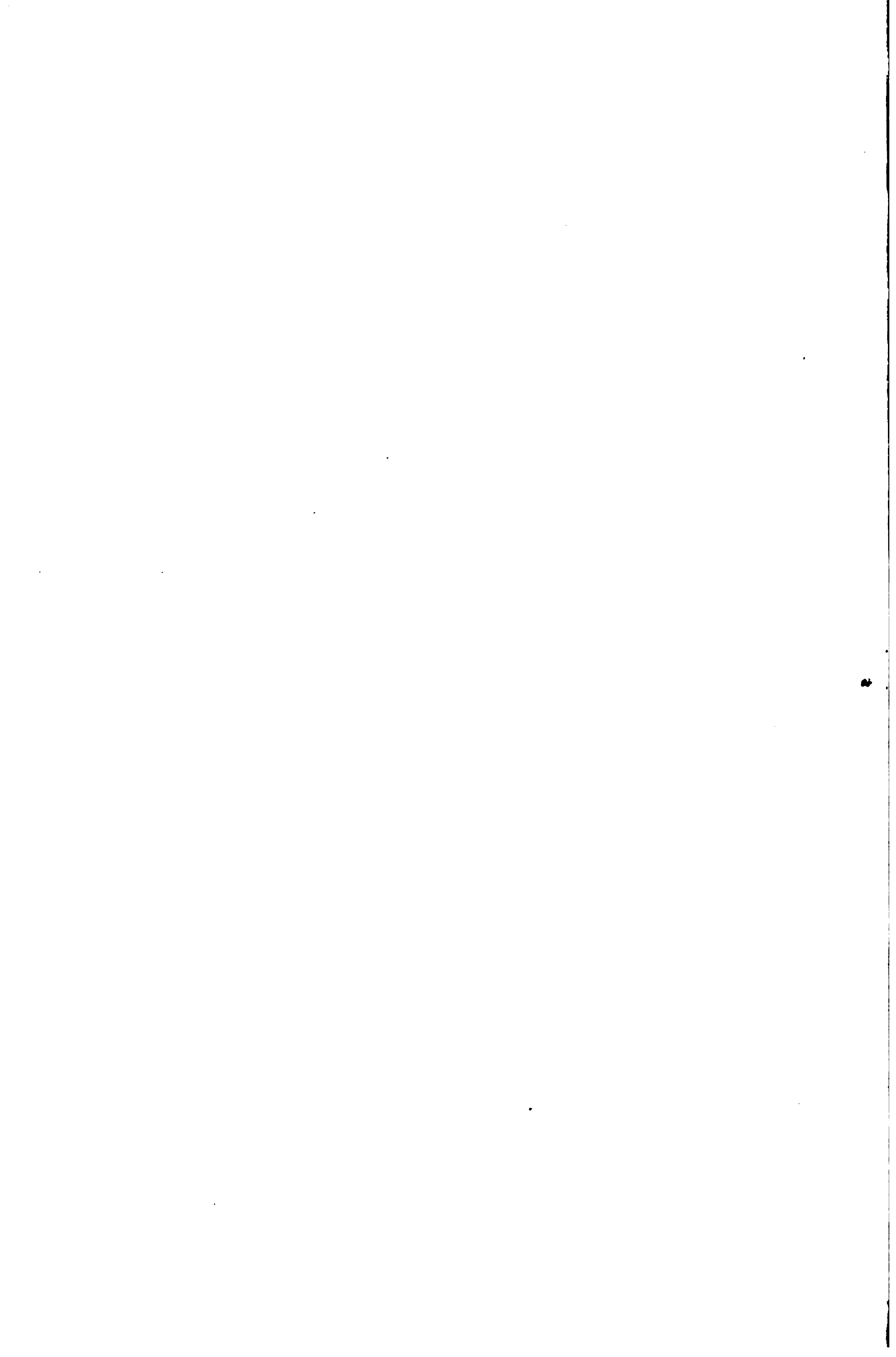
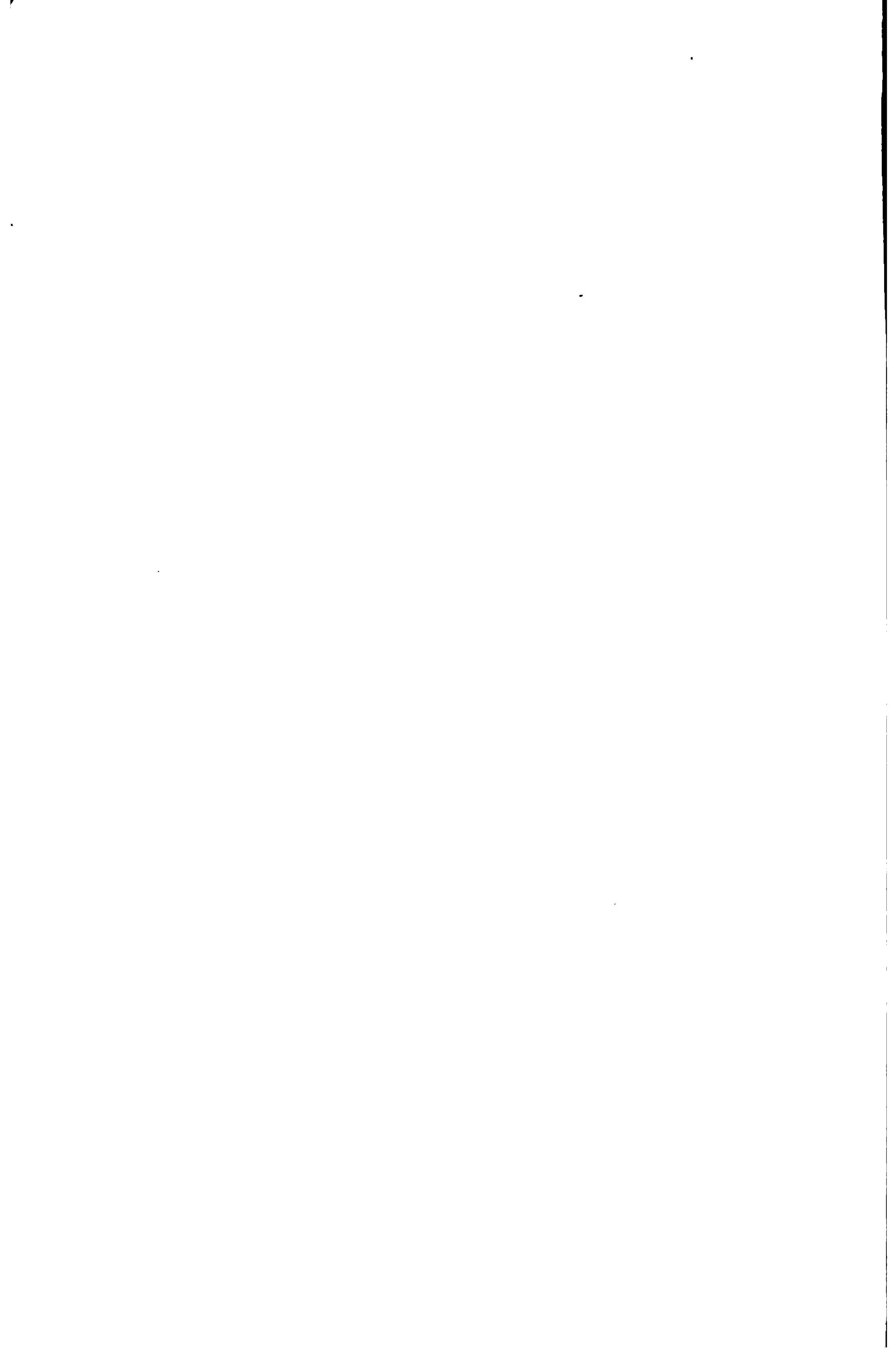

SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

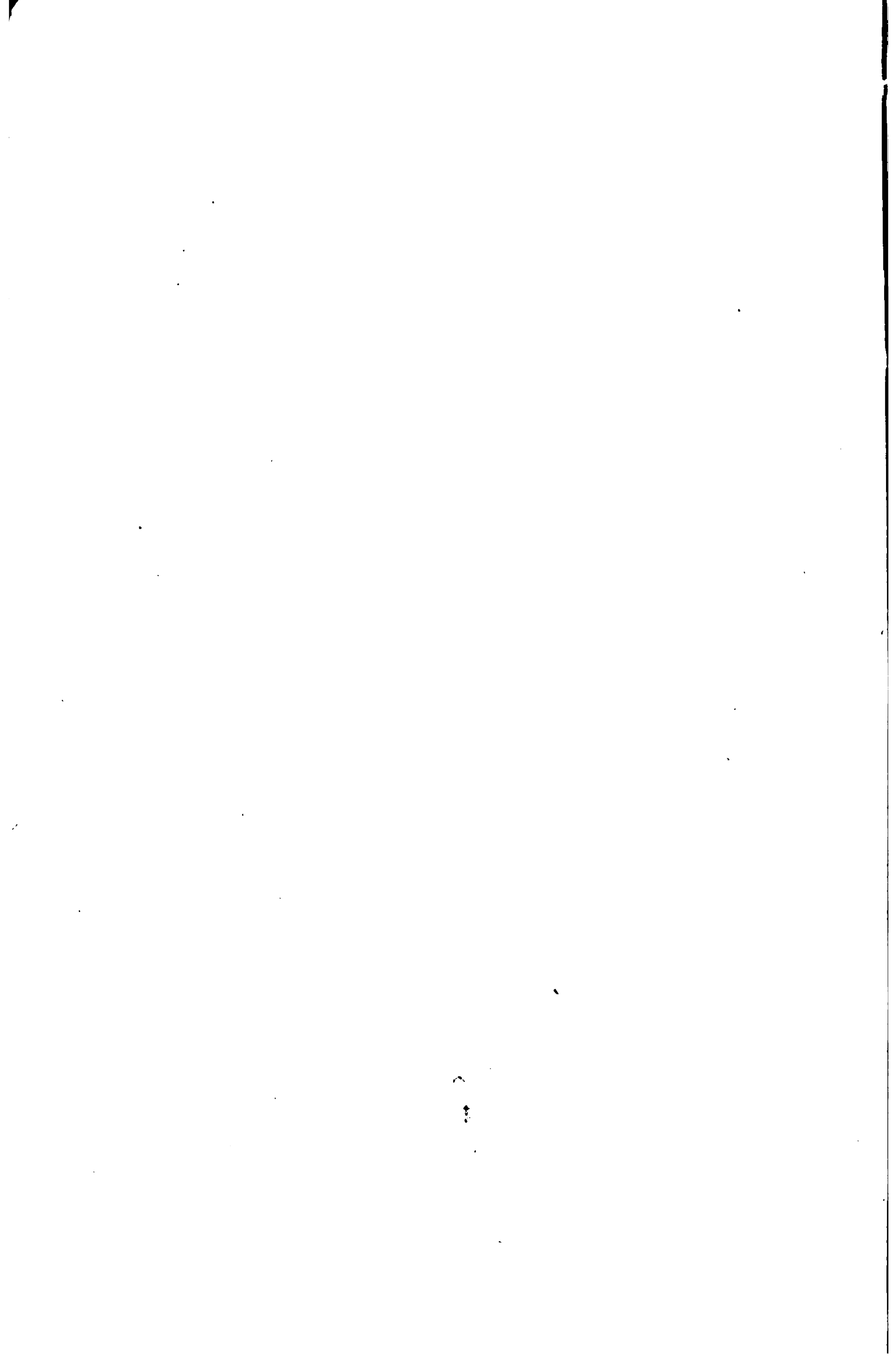








Geschichte der Deutschen Litteratur.



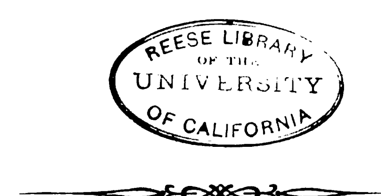
Geschichte
der
Deutschen Litteratur

von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.

Von

Prof. Dr. **Friedrich Vogt** und Prof. Dr. **Max Koch**.

Mit 126 Abbildungen im Text, 25 Tafeln in Farbendruck, Kupferstich und Holzschnitt, 2 Buchdruck- und 32 Faksimile-Beilagen.



Leipzig und Wien.

Bibliographisches Institut.

1897.

Vorwort.

Die Entwickelung der deutschen Litteratur von ihren Anfängen bis auf unsere Tage bildet den Inhalt dieses Buches. Sie auf Grund der gesicherten Ergebnisse der germanistischen und allgemein litterargeschichtlichen Forschung aus den Quellen heraus und durchaus gemeinverständlich darzustellen, schien eine Aufgabe, die einer neuen Lösung bedürfe. So konnten wir dem Wunsche des Bibliographischen Institutes folgen, für seine in diesem Sinne geplante und zum Teil inzwischen ausgeführte Sammlung von Litteraturgeschichten die Behandlung unserer Nationallitteratur zu übernehmen.

Die natürliche Grenze für die beiden Hauptabschnitte der Darstellung und damit zugleich für die Arbeitsteilung der beiden Verfasser bildete die Opitzische Reform, d. h. der Bruch mit der alten Volkslitteratur, wie er sich im Anfang des 17. Jahrhunderts durch die Begründung einer Renaissancedichtung in deutscher Sprache vollzog. Jeder von uns konnte sich so auf das engere Gebiet seiner wissenschaftlichen Thätigkeit beschränken. Die Einheitlichkeit des Ganzen wird dadurch hoffentlich nicht gelitten haben. Denn wenn auch selbstverständlich jeder nur für seinen Teil Inhalt und Fassung zu vertreten hat, so verfuhren wir doch nicht nur in Anlage und Behandlung des Ganzen und Einzelnen auf Grund wechselseitigen Gedankenaustausches, sondern wir wissen uns auch einig in der grundsätzlichen Auffassung des Wesens der Litteraturgeschichte. Wir erblicken in ihr einen Teil der allgemeinen Geschichte eines Volkes; ihn zu veranschaulichen, die nationale Entwickelung in den großen Strömungen wie in den einzelnen Erscheinungen des litterarischen Lebens mit allen ihren wechselnden Bedingungen darzustellen, soll die Aufgabe der Litteraturgeschichte sein. Nicht nach dem Verhalten zu angeblich unveränderlichen Schönheitsregeln, sondern als mehr oder minder charakteristischen und schätzbaren Ausdruck dichterischer Individualität, nationaler Eigenart und der geistigen Verfassung eines Zeitalters hat sie die Bedeutung schriftstellerischer Leistungen zu bemessen.

In diesem Sinne haben wir auf dem Untergrunde der politischen und kulturhistorischen Zustände die litterargeschichtlichen Vorgänge in ihrem Zusammenhange wie die Charakteristik der einzelnen Dichter und Dichtungen entworfen. Damit ihre Eigenart möglichst unmittelbar und ungetrübt hervortrete, mußten gelegentlich die Schriftsteller selbst zu Worte kommen; Proben mittelhochdeutscher Dichtungen wurden dabei durchweg nach den Originalen und in deren metrischen Formen ins Neuhochdeutsche übertragen. Namentlich aus der älteren Periode waren auch

Inhalt und Aufbau der bedeutenderen Dichtungen dem Leser vorzuführen, da sie erfahrungsgemäß dem größten Teil der Gebildeten nicht vertraut sind. Für die spätere Zeit schien eine knappere Andeutung des Inhaltes der einzelnen Werke zu genügen, wie sie schon durch die immer zunehmende Masse des Stoffes geboten war. Dafür mußte hier das Biographische mehr an Bedeutung gewinnen.

Nicht als äußerlich dekoratives Beiwerk, sondern als ein Hilfsmittel geschichtlicher Darstellung gesellt sich dem Worte die Illustration, deren wissenschaftlicher Lehrwert zweifellos erwiesen ist. Wem mit Goethe „die Gestalt des Menschen der beste Text zu allem ist, was sich über ihn empfinden und sagen läßt“, dem werden die Dichterbildnisse sicherlich eine willkommene Ergänzung des charakterisierenden Wortes durch die sinnliche Anschauung bieten. Daß Porträts der noch Lebenden von der Aufnahme ausgeschlossen blieben, bedarf wohl nicht besonderer Rechtfertigung. Für das Mittelalter, wo sich in der Regel alles, was wir von einem Dichter wissen, auf seine Gedichte beschränkt, muß auch die Gestalt, in welcher das Werk vor die Zeitgenossen trat, die Züge seines Verfassers ersetzen. So werden hier die Handschriften, aus denen unsere Vorfahren einst die alten Lieder, Mären und Unterweisungen lasen und vortrugen, die Malereien, an denen sie sich bei ihrem Durchblättern erfreuten, den Lesern in Proben genauer Originalnachbildungen vor Augen geführt. Durchweg aus Aufzeichnungen, welche der Entstehungszeit der Dichtungen möglichst nahe liegen, gewählt, mag die Reihe der Illustrationen des ersten Teiles im kleinen die Entwickelung unserer Schrift von den Runen bis zum Buchdruck und das Fortschreiten der deutschen Bücherillustration von einem ungeschickten Versuche der Karolingerzeit bis zur Kunst der Renaissance veranschaulichen. Für die spätere Zeit, aus der Porträts reichlich vorhanden sind, wurden andere Bilder und Büchertitel nur sparsam in sorgfältigster Auswahl beigegeben. Daß die Verlagsanstalt, deren Sorgfalt und Umsicht der Drucklegung des gesamten Werkes zu gute gekommen ist, vor allem keine Mühe und kein Opfer gescheut hat, um den Illustrationen einen selbständigen wissenschaftlichen Wert zu sichern, müssen wir mit besonderem Danke erwähnen.

So mögen nun Wort und Bild im Verein dem Leser das mehr als tausendjährige Werden und Wachsen jenes nationalen Schatzes vor Augen führen, der wie die Sprache noch heute als das große Gemeingut alle deutschen Stämme über die politischen Grenzen hinaus verbindet. Hoffen wir, daß in seiner gemeinsamen Wertung, Wahrung und Mehrung sich die Zukunft der Vergangenheit würdig erweise.

Breslau, Sommer 1897.

Friedrich Vogt. Max Koch.

Inhalts-Verzeichnis.

I. Die Zeit des nationalen Heidentums. Seite

1. Glauben und Dichten der alten Germanen . . . 1
2. Die Völkerwanderung und die Entstehung der deutschen Heldensage 9

II. Germanentum und christlich-lateinische Kultur unter der Herrschaft der Franken und Sachsen.

1. Das fränkische Reich und die Anfänge der römisch-christlichen Bildung in Deutschland 18
2. Die Anfänge deutschen Schrifttums unter den Karolingern. Vom Heldenlied zur geistlichen Dichtung 25
3. Die sächsischen Könige und die lateinische Dichtung der Klöster und Höfe . . . 42

III. Die herrschende Kirche und der Übergang zur weltlichen Dichtung unter Saliern und Staufern von 1050—1180.

1. Geistliche Dichtung 60
2. Weltliche Epik in Franken und Bayern . 74
3. Die Anfänge der weltlichen Lyrik . . . 84
4. Das Tierepos und die Anfänge des höfischen Romans 89

IV. Die Blüte der ritterlichen Dichtung von 1180 bis um 1300.

1. Das höfische Epos 95
2. Spielmannsdichtung und Nationalepos . 142
3. Lyrik und Lehrgedicht 177

V. Vom Mittelalter zur Neuzeit.

Vom Anfang des 14. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts.

1. Fortdauer und Umbildung der erzählenden und lehrhaften Dichtung 218
2. Fortdauer und Umbildung der dramatischen Dichtung 243
3. Fortdauer und Umbildung der lyrischen Dichtung. Minnegesang, Meistersang und Volkslied 255
4. Neue Strömungen. Mystik, Humanismus, Reformation 266
5. Die vollste Entwickelung der bürgerlich-volkstümlichen Dichtung und ihr Rückgang durch ausländische Einflüsse . . 298

VI. Von Opitz' Reform bis Klopstock.

1. Die Begründung der deutschen Renaissance-Dichtung. Die Opitzische Schule und die Sprachgesellschaften . . . . Seite 326
2. Satire und Roman 357
3. Erwachen eines neuen geistigen Lebens. Überwindung des Marinismus und Beginn des englischen Einflusses 383
4. Gottscheds Beherrschung der Litteratur und Bühnenreform. Die Schweizer . . . 404
5. Die sächsische Schule und die Anakreontik . 425

VII. Von Klopstocks Hervortreten bis zu Herders „Fragmenten".

1. Klopstock und die Anfänge Lessings . . . 453
2. Die Litteratur während und am Schlusse des Siebenjährigen Krieges. Lessings letzte Kämpfe 475
3. Wieland und seine Schule. Der Roman. Die Aufklärung in Österreich 504
4. Popularphilosophen und Vertreter wissenschaftlicher Prosa 530

VIII. Sturm und Drang.

1. Herder. Die Barden und Göttinger Dichter 544
2. Der junge Goethe und sein Freundeskreis . 566
3. Von Goethes Eintritt in Weimar bis zur Rückkehr aus Italien. Schillers Jugend und die deutschen Bühnen 594

IX. Die weimarische Blütezeit und die romantische Schule.

1. Schiller in Jena. Der Freundschaftsbund zwischen Goethe und Schiller 618
2. Die romantische Bewegung und ihre Gegner bis zur Katastrophe von Jena . . . 631
3. Die Jahre der Fremdherrschaft und der Befreiungskriege 642

X. Vom Ende der Befreiungskriege bis zur Gegenwart.

1. Die Einwirkung der Romantik auf die Wissenschaften. Der alte Goethe 661
2. Entwickelung und Ausgang der Romantik. Das junge Deutschland 669
3. Der schwäbische Dichterkreis und die vormärzliche Litteratur in Österreich . . . 696
4. Vom Tode Immermanns bis zu den Bayreuther Festspielen 711
5. Die jüngste Dichtung 748

Verzeichnis der Abbildungen.

Farbendruck-Tafeln.

Seite

1. Die erste Seite des „Hildebrandsliedes“ . 26
2. Die Kreuzigung Christi (aus Otfrieds Evangelienbuch) 38
3. König David (aus Notkers Psalter; mit Textblatt) 57
4. Lateinische Osterfeier 63
5. Darstellungen zu Wernhers Marienleben (mit Textblatt) 72
6. Szenen aus dem „Parzival“ 118
7. Tristans und Morolts Zweikampf (mit Textblatt) 123
8. Der Turmbau zu Babel (mit Textblatt) . 139
9. Morolf als Spielmann (mit Textblatt) . 143
10. Walther von der Vogelweide 193
11. Meister Johannes Hadloub 200
12. Eine Seite aus dem „Welschen Gast“ (mit Textblatt) 208
13. „Hund und Wolf“ aus Boners Fabeln . 236
14. Schembartläufer 243
15. Oswald von Wolkenstein 256
16. Eine Seite aus der „Wenzelbibel“ . . . 269
17. Hans Sachs (mit Textblatt) 303
18. Schlußszene von Richard Wagners „Parsifal“ 747

Kupferstich-Tafeln.

1. Johann Wolfgang von Goethe (mit Textblatt) 566
2. Friedrich von Schiller (mit Textblatt) . . 606

Holzschnitt-Tafeln.

1. Martin Luther 275
2. Vier deutsche Klassiker des 18. Jahrhunderts 467

Seite

3. Vier Hauptvertreter der deutschen Romantik 632
4. Goethes und Schillers Arbeitszimmer . . 665
5. Hauptvertreter des „Jungen Deutschland“ und der politischen Lyrik 688

Buchdruck-Beilagen.

1. Stammbaum der Veltenschen Komödiantentruppe 413
2. Die wichtigsten Musenalmanache . . . 554

Faksimile-Beilagen.

1. Eine Seite aus dem Vatikanischen Bruchstück des „Heliand“ 32
2. Eine Seite aus dem Muspilli 36
3. Eine Seite aus Otfrieds Evangelienbuch . 40
4. Eine Seite aus der ältesten deutschen Logik 58
5. Proben deutscher Gedichte des 12. Jahrhunderts 67
6. Probeseite aus den „Carmina Burana“ . 85
7. Die Lieder des Kürenbergers 86
8. Eine Seite aus Wolfram von Eschenbachs „Willehalm“ 120
9. Eine Seite aus der Nibelungenhandschrift B 145
10. Eine Seite aus der Nibelungenhandschrift C 150
11. Eine Seite aus der Nibelungenhandschrift A (mit Textblatt) 152
12. Beginn der Lieder Walthers von der Vogelweide 184
13. Linke Spalte einer Seite aus dem Osterspiel von Muri 249
14. Der Weinmarkt zu Luzern als Schauplatz eines Osterspieles 252
15. Herumstreichende Komödiantinnen (nach Hogarth) 410

Seite

16. Ein Brief von Chr. F. Gellert 438
17. Schluß von Klopstocks Abschiedsrede über die epischen Dichter 454
18. Ein Kapitel aus G. E. Lessings „Laokoon“ 491
19. Ein Brief von Chr. M. Wieland . . . 513
20. Eine Seite aus dem Entwurf zu Herders „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ 549
21. Gedichte von J. W. von Goethe 572
22. Ein Theaterzettel der Veltenschen Truppe . 583
23. Theaterzettel der ersten Aufführung von Schillers „Räubern“ 611
24. Brief und Gedicht von Fr. von Schiller . 627
25. Ein Gedicht von Ludwig Tieck 641
26. Ein Brief von L. Achim von Arnim . . 646
27. Ein Gedicht von Heinrich von Kleist . . 654
28. Ein Gedicht von J. von Eichendorff . . 671
29. Zwei Sonette von A. Grafen von Platen . 677
30. Ein Gedicht von Heinrich Heine 696
31. Ein Gedicht von Ludwig Uhland . . . 698
32. Ein Gedicht von Nikolaus Lenau . . . 711

Abbildungen im Text.

Initiale J 1
Der erste Merseburger Zauberspruch . . . 5
Das altgermanische Runenalphabet 7
Die große Nordendorfer Spange 8
Textprobe aus Wulfilas Bibelübersetzung . . 11
Initiale U 18
Reiterstatuette, angeblich Karl der Große . 22
Eine Seite aus dem Vocabularius Sancti Galli 28
Einige Zeilen aus der Interlinearversion der Benediktinerregel 31
Bruchstück aus dem Ludwigslied 40
Anfang der lateinischen Übersetzung von Ratperts althochdeutschem Lied auf den heiligen Gallus 45
Ein Stück aus dem lateinisch-deutschen Gedicht De Heinrico 55
Initiale D 60
Darstellung aus der „Exodus“ 71
Darstellung aus dem „Rolandslied“ . . . 78
Textprobe aus der Kaiserchronik 80
Initiale A 92
Darstellung aus Heinrich von Veldekes „Eneide“ 96
Beginn der Gedichte Hartmanns von Aue . . 98
Der Sängerkrieg auf der Wartburg 111
Darstellung aus dem „Wigalois“ 128
Darstellung zum sogen. „Jüngeren Titurel“ . 132
Darstellung aus Enikels „Weltchronik“ . . . 135
Initiale E 142
Textprobe aus der „Klage“ 158
Darstellung aus dem „Sigenot“ 168
Textstück aus dem „Eckenlied“ 170
Textstück aus dem „Wolfdietrich“ 175
Textprobe aus der Großen Heidelberger Liederhandschrift 177
Diktierender Minnesänger 179
Ein Liebender wird von seiner Dame gefesselt 181
Heinrich von Morungen 184
Ein Lied Walthers von der Vogelweide . . . 194
Initiale S 214
Titelbild des „Hug Schapeler“ 219
Kaiser Maximilian I. 228
Darstellung aus dem „Pfaffen vom Kalenberg“ 232
Eine Seite aus „Reynke de Vos“ 236
Sebastian Brant 238
Eine Seite aus Sebastian Brants „Narrenschiff“ 239
Titelblatt eines Fastnachtspiels von Hans Folz 245
Eine Teufelslarve aus Sterzing in Tirol . . . 253
Vortragender Meistersinger 259
Eine Seite aus Niharts Übersetzung von Terenz' „Eunuchus“ 271
Johannes Reuchlin 273
Titelblatt von Luthers Schrift „An den christlichen Adel deutscher Nation“ 279
Ulrich von Hutten 282
Philipp Melanchthon 285
Bild aus Murners „Schelmenzunft“ . . . 289
Nikodemus Frischlin 297
Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg 311
Johann Fischart 316
Initiale M 323
Martin Opitz 331
Eine Sitzung der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ 338
Paul Fleming 343
Andreas Gryphius 347
Paul Gerhardt 355
Darstellung zum Studentenleben in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges 362
Abraham a Santa Clara 365
Abbildung aus dem „Simplicissimus“ . . . 372
Christian Weise 374
Anton Ulrich, Herzog zu Braunschweig-Lüneburg 378
Christian Thomasius 384
Gottfried Wilhelm Leibniz 387
Johann Christian Günther 393
Titelbild zu Brockes' „Landleben in Ritzebüttel“ 395
Friedrich von Hagedorn 397
Albrecht von Haller 399
Johann Christoph Gottsched 406

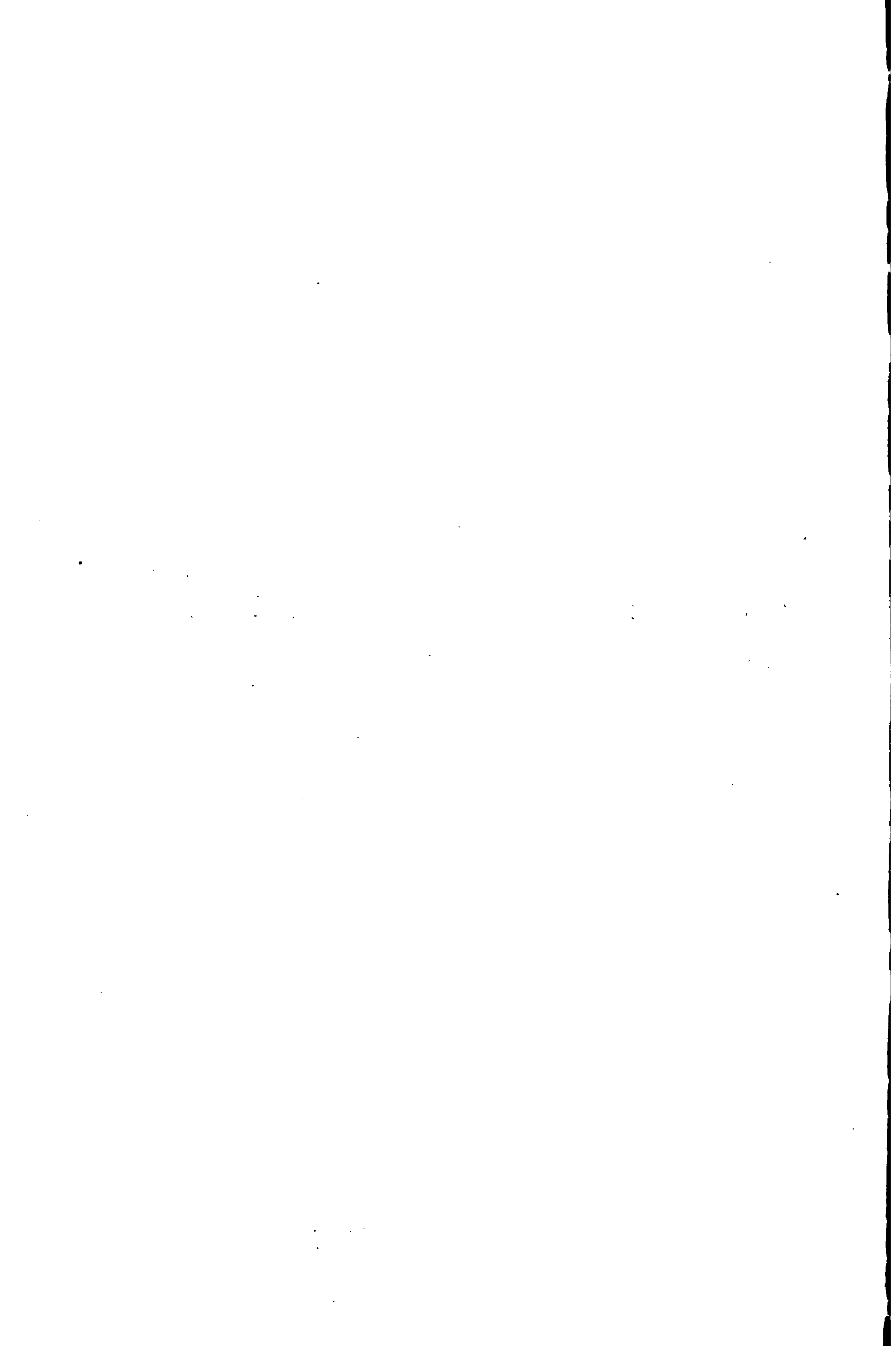
	Seite
Luise Adelgunde Viktoria Gottsched	407
Christian von Wolff	409
Johann Jakob Bodmer	420
Johann Jakob Breitinger	421
Bild aus J. F. W. Zachariäs „Renommist"	434
Titelbild von G. W. Rabeners „Satiren"	435
Christian Fürchtegott Gellert	437
Titelbild von Chr. F. Gellerts „Sämtlichen Schriften", Leipzig 1769	440
Johann Wilhelm Ludwig Gleim	446
Ewald Christian von Kleist	447
Schulpforta	449
Friedrich der Große	451
Titelbild zu Klopstocks „Messias"	462
Titelblatt und Widmung der ersten Ausgabe von Klopstocks „Oden"	468
Titelblatt von Nicolais „Bibliothek"	473
Titelvignette aus K. W. Ramlers „Poetischen Werken"	481
Titelblatt von S. Geßners „Schriften"	484
Johann Joachim Winckelmann	487
Konrad Ekhof	495
Titelblatt von Lessings Schrift „Wie die Alten den Tod gebildet"	498
Wieland im Kreise seiner Familie	510
Bild aus Wielands „Abderiten"	516
Titelbild der „Deutschen Schaubühne zu Wien"	528
Justus Möser	534
Kraftgenies	544
Karoline Herder	552
Johann Heinrich Voß	555
Johann Gottfried Bürger	563
Charlotte Buff	571
Johann Kaspar Lavater	576
Friedrich Maximilian Klinger	589
Friedrich Müller, genannt Maler Müller	592
Herzog Karl August von Sachsen-Weimar	595
Charlotte von Stein	598
Schiller liest seinen Freunden die „Räuber" vor	609
Immanuel Kant	617
Charlotte Schiller	629
Johann P. Fr. Richter (Jean Paul)	638
Jakob Grimm	647
Wilhelm Grimm	647
Theodor Körner	655
Ernst Moritz Arndt	657
Arthur Schopenhauer	662
Adelbert von Chamisso	674
Graf August von Platen-Hallermünde	676
Friedrich Rückert	680
Karl Leberecht Immermann	683
Ludwig Uhland	697
Franz Grillparzer	703
Ferdinand Raimund	707
Emanuel Geibel	716
Gustav Freytag	721
Gottfried Keller	724
Friedrich Hebbel	739
Richard Wagner	745
Das Bayreuther Festspielhaus	747

Die ältere Zeit.

Von der Urzeit bis zum 17. Jahrhundert.

Von

Prof. Dr. Friedrich Vogt.



I. Die Zeit des nationalen Heidentums.

1. Glauben und Dichten der alten Germanen.

In ungewisser Ferne liegt die Zeit, in der die Germanen zuerst einen Teil ihrer jetzigen Wohnsitze eingenommen haben. Nur das steht fest, daß sie sich zunächst in den Ostseeländern niederließen, von wo sie sich südwärts und westwärts nach Mitteldeutschland und bis zur Elbe hin ausdehnten. Dort grenzten sie an die Kelten; östlich und nördlich waren Lituslawen, Esthen und Finnen ihre Nachbarn. Ebenso wie die Kelten, die Litauer und Slawen waren die Germanen aus der arischen oder indogermanischen Urheimat in jene Gegenden gezogen, und das gemeinsame Erbgut aller arischen Völkerschaften, Sprache und Religion, hatte sie aus dem alten Stammlande begleitet. Diese beiden ältesten Erscheinungsformen alles geistigen Lebens aber umfaßten auch die ersten Äußerungen dichterischer Schaffenskraft. Denn die von bildlicher Ausdrucksweise ganz durchsetzte Rede und der anthropomorphisierende Glaube des arischen Urvolkes offenbarten in der Versinnlichung des Übersinnlichen, der Verkörperung des Körperlosen, der Beseelung des Unbeseelten schon dieselbe schöpferische Thätigkeit der Phantasie, in der alle Poesie wurzelt.

Freilich läßt sich die Religion des indogermanischen Urstammes nicht entfernt mit derselben Sicherheit erschließen wie seine Sprache. Bei den Übereinstimmungen der Kulte und Mythen seiner einzelnen Glieder ist neben der Möglichkeit gemeinsamen Ursprunges auch stets die der späteren Übertragung und die einer lediglich durch analoge Stammesanlagen und Kulturverhältnisse verursachten Gleichförmigkeit zu erwägen. Aber mit Gewißheit darf man annehmen, daß bereits die Indogermanen an eine persönliche Unsterblichkeit glaubten, daß ihre Phantasie die abgeschiedenen Seelen in Tierleiber, in Pflanzen und in die verschiedenen Elemente gebannt sah, daß ihre lebhafte Vorstellungskraft Wald und Feld, Berg und Fluß, Luft und See mit den mannigfaltigsten, Heil oder Unheil spendenden menschenähnlichen und doch übermenschlichen Wesen bevölkerte, und daß die Indogermanen für den Begriff des Göttlichen, den sie teilweise mit solchen Wesen verbanden, einen Namen hatten, der wie in

---

Die obenstehende Initiale stammt aus der Handschrift des altalemannischen Volksrechts (8. Jahrh.), in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel.

andere Einzelsprachen arischen Ursprunges auch in die germanische überging. Diese Götter und Geister aber, deren Walten sie in der Natur wie in den Menschenschicksalen spürten, suchten sie auch schon durch symbolische Handlung und feierliche Rede sich geneigt oder unschädlich zu machen. Opfer und Zauber wurden mit bedeutsamen Worten in gehobenem Vortrag begleitet, und die rhythmische Bewegung solcher Rede schloß sich beim Umzug um die darzubringende Gabe dem Taktschritt der Spendenden an. Ähnliches galt für die dem Seelenkultus gewidmete Leichenfeier, ähnliches auch wohl für das Begehen anderer wichtiger Vorkommnisse im Leben der Familie und des Stammes. So gesellte sich dem Schaffen der Phantasie schon die gebundene Redeform, ja sogar ein ganz bestimmtes Metrum, die viertaktige Verszeile, hat man dem arischen Urvolke zuweisen zu können gemeint.

Die enge Verbindung zwischen Poesie und religiösem Kultus gilt bei den Germanen noch in der Zeit, aus der die ersten Mitteilungen über ihre Dichtung stammen, und sie dauert fort bis zur Einführung des Christentumes.

Als im Jahre 98 n. Chr. Tacitus seine „Germania", jenen unschätzbaren Bericht über Deutschland und seine Bewohner, ihren Charakter, ihr öffentliches und privates Leben, schrieb, fehlte den zahlreichen Stämmen, die damals zwischen Rhein, Donau und Weichsel hausten, jeder gemeinsame Staatsverband, ja nicht einmal ein gemeinsamer Volksname brachte das Bewußtsein ihrer Zusammengehörigkeit zum Ausdruck. Nur die Römer faßten sie unter dem vermutlich den Kelten entlehnten Namen Germani zusammen, der den Nationen unseres Stammes fremd war und blieb. Aber neben der gemeinsamen Sprache bildeten Religion und Poesie schon damals ein Bindemittel zwischen den politisch getrennten Stämmen. „In sehr alten Liedern feiern sie", so berichtet Tacitus, „den erdentsprossenen Gott Tuisto und seinen Sohn Mannus als diejenigen, von denen ihre Nation abstammt. Dem Mannus weisen sie drei Söhne zu, nach deren Namen die dem Meere zunächst wohnenden Germanen Ingävonen (Ingväonen), die mittleren Herminonen, die übrigen Istävonen (Istväonen) genannt werden." Die Istväonen sind nach anderer Nachricht die rheinischen Stämme. Den Gott, der den Ingväonen den Namen gab, Ingvas, finden wir als Yngvi mit dem jüngeren Beinamen Freyr in der skandinavischen Mythologie wieder. Yngvi-Freyr ist dort der Gott der Fruchtbarkeit, und er ist der Sohn eines Gottes Niördr, dessen Name, ins Urgermanische übersetzt, Nerthus lautet, was sprachlich sowohl männlichen wie weiblichen Geschlechtes sein kann. Einer Göttin Nerthus aber dienten nach Tacitus Stämme, die zweifellos zu den Ingväonen gehörten, und die wir auf der jütischen Halbinsel und benachbarten Gebieten suchen müssen. Nerthus war die terra mater, die Erde als die Allgebärerin, mithin wie Yngvi-Freyr eine Göttin der Fruchtbarkeit. Den Höhepunkt ihres Kultes bildete die feierliche Prozession, in der ihr verhülltes Bild auf einem Wagen von Kühen durchs Land gezogen wurde, überall Frieden und Freude verbreitend, bis es in ihre Wohnstätte, einen heiligen Hain auf einer Insel, zurückgebracht wurde. In ganz derselben Weise wurde später bei den Skandinaviern Nerthus-Niörds Sohn Yngvi-Freyr verehrt, und wir werden daher nicht zweifeln dürfen, daß ein gemeinsamer Kultus der Ingväonen wie der Nerthus so auch dem Ingvas galt, daß sie diesen als ihren Ahnherrn betrachteten und nach ihm benannt wurden.

Entsprechend sind die Herminonen die durch die Anbetung des Hermenas verbundenen und von ihm ihren Ursprung herleitenden Stämme Mitteldeutschlands. Hermenas ist der Kriegsgott, der den Nebennamen Tius, hochdeutsch Ziu, nordisch Tŷr, trug. Sein Hauptheiligtum war wohl der von Tacitus erwähnte Hain der zwischen Elbe und Oder sitzenden Semnonen, aus

dem diese, ein suebischer Stamm, hervorgegangen sein wollten. Nur gefesselt durfte man aus Ehrfurcht vor dem dort alles beherrschenden Gotte den heiligen Ort betreten. Abgeordnete der suebischen Stämme vereinigten sich hier zu bestimmter Zeit, eine religiöse Feier zu begehen, die mit der Opferung eines Menschen eingeleitet wurde.

Um endlich auch den Wodan unter den drei Söhnen des Mannus nicht fehlen zu lassen, hat man ihn dem Istvas gleichsetzen wollen und für seine Verehrer, die rheinischen Stämme, in dem Heiligtum einer durch Tacitus bezeugten Göttin Tanfana einen ähnlichen Kultusmittelpunkt nachzuweisen gesucht wie in dem Nerthushain für die Norddeutschen, dem Semnonenhain für die Mitteldeutschen. Doch ist das, wie auch manche andere Kombination über die Wodanverehrung, ganz unsicher. Fest steht nur, daß wir unter dem germanischen Gott, den Tacitus Mercurius nennt, den Wodan zu sehen haben. Tacitus bezeichnet ihn ausdrücklich als den höchsten von allen, und in dieser Stellung tritt er uns auch später als Odin in der nordischen Mythologie entgegen.

Immerhin dürfen wir in den Ingväonen, Herminonen und Istväonen drei große, durch gemeinsame Kulte verbundene Gruppen sehen, die in jenen alten Liedern einen Stammesmythus pflegten, welcher sie alle umfaßte.

Vornehmlich werden diese und ähnliche Lieder bei den heiligen Festen vorgetragen worden sein; auch feierliche Prozessionen, wie die Fahrt des Nerthuswagens, sind gewiß mit Gesängen begleitet worden, ebenso wie der Umzug um die Spende beim Opferfeste. So wird in Bezug auf eine solche Opferfeier von den Langobarden im 6. Jahrhundert berichtet, wie sie um einen Ziegenkopf im Kreise herumziehen, indem sie ihn durch ein Lied der Gottheit, „dem Teufel“, sagt der christliche Gewährsmann, überantworten, und noch lange hatten die Geistlichen gegen das Aufführen von Gesängen, Reigen und Spielen heidnischen Charakters zu kämpfen, die von den Neubekehrten auf die christlichen Kultusstätten und Festtage übertragen wurden. Solch liturgischer Gesang, mit dem sich Bewegungen, auch wohl gewisse Darstellungen des Chores verbanden, hieß bei den Germanen laikas, und die verschiedenen Seiten der so benannten Aufführung treten in den Sonderbedeutungen Tanz, Spiel, Opfer, Musikstück, Chorlied, die das Wort in den germanischen Einzelsprachen gewonnen hat, noch deutlich hervor.

Auch an nicht eigentlich zum Gottesdienst gehörige sakrale Handlungen knüpfte sich der Chorgesang. Eine solche war vor allem die Schlacht. Sie galt den kriegerischen Germanen als eine heilige Angelegenheit, bei der die Gottheit gegenwärtig sei. Dieser konnte schon vor dem Beginn des Kampfes das feindliche Heer zum Opfer geweiht, ihr zu Ehren konnten nach der Entscheidung die Kriegsgefangenen hingeschlachtet werden, und nur ihrem Vertreter und Willensvollstrecker, dem Priester, stand im Kriege die Ausübung der Strafgewalt zu. So sangen denn auch die Krieger beim Auszug zur Schlacht Hymnen, in denen sie einen von Tacitus als Herkules bezeichneten Gott, vermutlich den Thonar, einen ihrer Hauptgötter, „als den ersten aller Helden“ feierten. Wenn aber das Treffen begann, so rief die ganze Schlachtreihe in den zur Steigerung des Widerhalls vor den Mund gehaltenen Schild Lieder oder Beschwörungen hinein, und der stärkere oder schwächere Klang dieses Schildgesanges, den sie barditus nannten, galt als gute oder böse Vorbedeutung für den Ausgang des Kampfes. Der uralte Brauch, bei Leichenfeierlichkeiten Lieder zu Ehren des Verstorbenen anzustimmen, ist, wenn auch nicht durch Tacitus, so doch sicher noch für die heidnische Zeit bei den Germanen bezeugt. Auch hierbei verband sich der Gesang mit einem feierlichen Umzug; die Leidtragenden umschritten oder umritten die aufgebahrte Leiche oder den Grabhügel.

Einzelvortrag entsprach dagegen dem Wesen jener Spruchdichtung, die, aus indogermanischer Zeit stammend, unter mancherlei Umformungen in der Gestalt des heilenden oder schädigenden, Übel wehrenden oder verhängenden Zauberspruches noch heute fortlebt. Dieser Gattung gehören auch die beiden einzigen heidnischen Gedichte in deutscher Sprache an, die sogenannten Merseburger Zaubersprüche. Erst im 10. Jahrhundert niedergeschrieben, sind sie doch sehr alte Zeugnisse eines von christlichen Vorstellungen noch ganz unberührten Götterglaubens, ja der eine, der den verrenkten Fuß eines Pferdes heilen soll, zeigt in der eigentlichen Beschwörung so merkwürdige Berührungen mit einem altindischen Spruche, daß man für beide eine alte indogermanische Formel als Grundlage voraussetzen möchte. Der Beschwörung selbst aber ist in dem deutschen Gedicht eine kleine epische Einleitung vorausgeschickt. Es lautet:

Phol (d. i. Balder) und Wodan fuhren zu Holze.
Da ward dem Fohlen Balders sein Fuß verrenkt.
Da besprach ihn Sinthgunt, Sunna, ihre Schwester,
da besprach ihn Frija, Volla, ihre Schwester,
da besprach ihn Wodan, wie er's wohl verstand,
so Bein- (Knochen-) verrenkung wie Blutverrenkung, wie Gelenkverrenkung:
„Bein zu Beine, Blut zu Blute,
Gelenk zu Gelenke, als ob sie geleimt wären."

Ebenso hebt auch der andere Spruch (vgl. die Abbildung, S. 5) mit einer knappen Erzählung an, wie ehedem göttliche Frauen (idisi) den nordischen Walküren gleich herniedergefahren seien, die einen, Fesseln zu binden, die andern, das feindliche Heer aufzuhalten, die dritten, Fesseln zu lösen; und erst hieran schließt sich die Beschwörung: „Entspring' den Haftbanden, entfahre den Feinden." Der Verlauf des kleinen Ereignisses, das im Eingang dieser Sprüche berichtet wird, soll vorbildlich und maßgebend sein für den Verlauf des Falles, bei dem man sie anwendet.

Wie in solchen Beschwörungen, so hat auch in anderen Gattungen des kleineren, spruchartigen Gedichtes, namentlich in der sehr weit zurückreichenden des Rätsels, das epische Element nicht ganz gefehlt. Stark hervorgetreten ist es sicherlich bei den verschiedenen Arten sakraler Chorgesänge; ja mythologische Lieder, wie die von Tuisto und seinem Geschlecht, können schon rein episch gewesen sein. Tacitus wenigstens rechnet diese zu den Gedichten, die für die Germanen die einzige Art von Annalen seien. Wir können aus dieser Angabe zugleich schließen, daß für die Überlieferung mythischer, sagenhafter, historischer Erzählungen von Geschlecht zu Geschlecht die poetische Form mindestens die herrschende war. Mancherlei alte Traditionen von Göttern und Heroen, die lange nachher in den Volksepen noch durch die verschiedensten Umformungen hindurchblicken oder auch nur gewisse Grundtypen für Neuschöpfungen der Sage hergaben, werden ursprünglich in selbständigen Liedern gelebt haben.

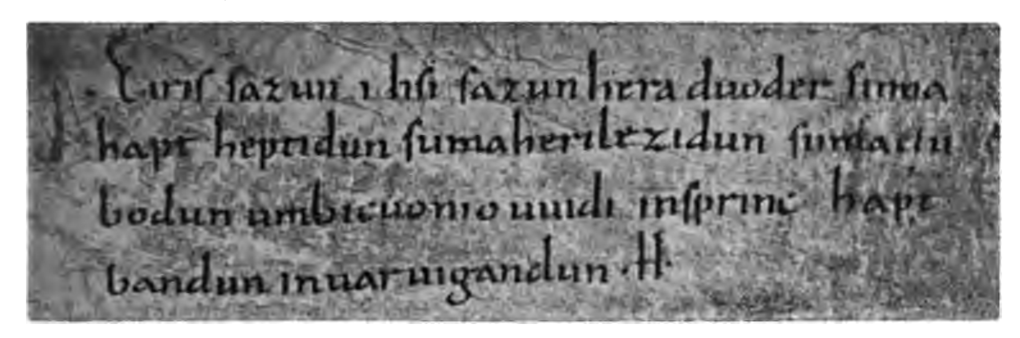
Nicht am wenigsten waren es auch die großen, immer wiederkehrenden Vorgänge in der Natur, der Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, aus denen die alles vermenschlichende Phantasie die Überlieferungen vom Leben und Leiden der Heroen gestaltete. Der Sommer verschwindet, die feindlichen, finsteren und kalten Naturgewalten haben die Oberhand: so ist der lichte Held in weite Ferne gezogen, wo ihn die Riesen gefangen halten, aber endlich kehrt er wieder. Aus langem Todesschlaf und den starren Banden des Winters wird die Erde und ihre Vegetationskraft im Frühling befreit: so bringt der Lichtheros durch alle Hemmnisse hindurch zu der weltentrückten Jungfrau und weckt sie aus dem Todesschlummer wieder zum Leben; oder er gewinnt den Söhnen der Finsternis, des „Nebels", den „Nibelungen", den goldglänzenden Schatz ab. Aber die Finsternis siegt wieder über das Licht: die Jungfrau fällt den Nibelungen

anheim; der Held wird von ihnen ermordet, und den Schatz senken sie hinab in die verborgene Tiefe. Nur hin und wieder sieht man noch im Sande des Rheines ein Goldkorn hervorblinken, das die Welle auswusch; dort ruht der unermeßliche Nibelungenhort.

Daß von solchen Dingen in heidnischer Zeit gesagt und gesungen wurde, können wir mit guten Gründen erschließen, ebenso, daß jene dem Naturmythus entsprossene Nibelungensage sich schon an den Rhein geheftet hatte, ehe sie im 5. Jahrhundert mit historischen Elementen verschmolz.

Auch Lieder historischen Ursprungs sind schon durch Tacitus für die Germanen bezeugt. Er berichtet, daß noch zu seiner Zeit Arminius bei den barbarischen, d. h. germanischen Stämmen besungen wurde.

Erhalten ist uns freilich von alledem nichts; aber ungefähr können wir uns doch ein Bild von dem Aussehen der ältesten germanischen Dichtungen machen. Sicher waren sie im allitterierenden Versmaß verfaßt. In jedem ihrer Verse traten zwei Silben durch die natürliche


Eiris sazun idisi sazun hera duoder suma
hapt heptidun sumaheri lezidun sumaclu
bodun umbicuoniouuidi insprinc hapt
bandun inuar uigandun · H ·

Der erste Merseburger Zauberspruch. Nach dem Original (Handschrift des 10. Jahrhunderts), in der Dombibliothek zu Merseburg. Vgl. Text, S. 4.

Übertragung der obenstehenden Handschrift:

Eiris sazun idisi, sazun hera duoder.	Ehemals setzten sich Frauen, setzten sich hierhin, dorthin.
Suma hapt heptidun, suma heri lezidun,	Die einen hefteten Haft, andere hielten das Heer auf,
suma clubodun umbi cuonio widi:	andere klaubten an Fesseln:
insprinc haptbandun, invar vigandun. H.	entspring' den Haftbanden, entfahre den Feinden!

Wort- und Satzbetonung als Hebungen gegenüber den anderen, minder betonten Silben hervor. Je zwei solcher Verse wurden zu einer Langzeile dadurch verbunden, daß die beiden Hebungen des ersten, oder auch nur eine der beiden, gleichen Anlaut mit der ersten Hebung des zweiten Verses hatte; die zweite Hebung dieses letzteren mußte dagegen abweichenden Anlaut zeigen, so daß also die ganze Langzeile stets mit einer nicht allitterierenden Hebung ausklingt. Auf diese urgermanische Grundform weist übereinstimmend die älteste Metrik der sämtlichen germanischen Stämme zurück, während die durchschnittliche Anzahl der minderbetonten Silben bei den einzelnen verschieden ist und über die Gesetze ihrer Verteilung auf Senkungen und etwaige feste Nebenhebungen noch Zweifel bestehen.

Schon in der Namengebung der Germanen des Tacitus hat das Prinzip der Allitteration seine Spuren hinterlassen; es wirkt lebendig fort in einer ganzen Reihe formelhafter Begriffsverbindungen, die, teilweise altes Gemeingut der westgermanischen Stämme, in der Rechtssprache wie in der gewöhnlichen Rede noch lange, nachdem die deutsche Dichtung den allitterierenden Vers aufgegeben hatte, gebraucht wurden, ja in nicht wenigen Fällen bis zur Gegenwart fortdauern. Ursprünglich aber ist diese Form durchaus poetisch. Die Übereinstimmung des

Anlauts von Wörtern, die im übrigen verschieden klingen, geht ebenso wie später der Endreim, ebenso wie die Wiederkehr eines in gewisser Weise geregelten Wechsels von stark und minder stark betonten Silben auf ein Prinzip der Verbindung von Gleichem und Ungleichem, von Wiederholung und Wechsel zurück, das zum Wesen der poetischen Form gehört, ja in der einen oder der anderen Gestalt schließlich jeder Kunstform überhaupt zu Grunde liegt.

Ihm entspringt auch eine sehr alte Eigenheit dichterischen Stiles: der Parallelismus und die Variation des Ausdrucks. Ein und derselbe Gedanke wird in verschiedener Form wiederholt, derselbe Begriff wird in verschiedenen Bezeichnungen variiert, dieselbe Person wird ihren verschiedenen Eigenschaften nach in ein und demselben Satze mehrfach benannt. Wie einzelne Silben durch Verwandtschaft des Klanges, so werden also Wörter und Satzteile, selbst ganze Sätze durch Übereinstimmung ihres Inhalts gewissermaßen miteinander gereimt. Diese Erscheinung ist der Dichtung der germanischen Stämme nicht ausschließlich eigen; aber sie äußert sich bei ihnen charakteristisch und übereinstimmend genug, um als ein gemeinsames Vermächtnis aus urgermanischer Zeit zu gelten. Teilweise vereinigt sie sich eng mit der Allitteration. Gerade jene ins Leben eingedrungenen allitterierenden Formeln verknüpfen durch die Allitteration gern nahe verwandte Begriffe. Aber auch ohne diese äußere Zusammenkettung setzen sich formelhafte Verbindungen fest. Die Ausbildung von Synonymen und poetischen Umschreibungen wird natürlich durch das Prinzip des Parallelismus begünstigt. Dabei werden die synonymen Satzglieder in der altgermanischen Poesie meist nicht unmittelbar nebeneinander gestellt, sondern die Rede wendet sich oft zu einem Begriff, über den sie schon hinausgeschritten war, zurück, indem sie ihn durch einen Parallelausdruck nachträglich wieder aufnimmt.

So fehlt der Darstellung der gleichmäßige, ruhig fortschreitende Fluß. Unstet springt sie hin und her, um mit lebhafter Eindringlichkeit die Vorstellungen, die den Dichter besonders beschäftigen, immer wieder und von verschiedenen Seiten herauszuheben. Erinnern wir uns, daß schon der Rhythmus des germanischen Verses und die Allitteration die Hauptbegriffe des Satzes stark hervorkehrten, nehmen wir hinzu, daß das germanische Accentgesetz innerhalb des Wortes den stärksten Ton immer auf diejenige Silbe fallen läßt, die den eigentlichen Begriffsinhalt birgt, nämlich auf die Stammsilbe, so sehen wir, wie sehr die besondere Pflege und Ausbildung jener Eigenheit des poetischen Stiles mit der ganzen Sprech- und Denkweise der Germanen zusammenhängt.

Ausführliche Schilderung und Erzählung wird den Dichtungen dieser Zeit noch fremd gewesen sein. So bot sich in ihnen auch gewiß kein großer Spielraum für die poetische Gestaltung besonderer germanischer Lebensanschauungen und Lebensverhältnisse. Aber erwachsen waren sie einem Vorstellungskreise, dem auch die aus späterer Zeit überlieferte germanische Nationalepik noch nahe steht. Denn das Leben und Empfinden der Germanen zeigt bei Tacitus bereits dieselben charakteristischen Züge, die wir noch nach Jahrhunderten im angelsächsischen, noch nach einem Jahrtausend im deutschen Nationalepos wiederfinden.

Das eigentliche Lebenselement des vornehmen Germanen ist nach Tacitus' Darstellung der Krieg. Friedlicher Erwerbsarbeit abhold, opfert er seine ganze Thatkraft waghalsigem Ringen um Heldenruhm und Kampfbeute. Müssen etwa Speer und Schild allzu lange in der Heimat rasten, dann sucht er wohl in der Fremde Arbeit für sie zu finden. So gilt ihm Krieg und Fehde als der eigentliche Normalzustand, und so konnte eine Art persönlicher Verbindung, die ihrer Natur nach eigentlich nur dem Kampfe diente, zu einer dauernden Einrichtung und zu einer sozialen und sittlichen Macht werden, nämlich das Gefolgschaftswesen.

Jünglinge, die sich in der Waffenkunst ausbilden wollen, aber auch bewährte Kämpfer scharen sich zu einem freiwilligen Gefolge um einen Häuptling zusammen, der vor allem in der Stärke, Trefflichkeit und Vornehmheit dieser beständigen Umgebung seinen Ruhm sucht. Sie begleiten ihn in den Kampf wie in die Versammlung, sind seine Haus- und Tischgenossen und erhalten je nach Verdienst, aber auch je nach seiner größeren oder geringeren Freigebigkeit ihren Anteil an der Kriegsbeute. Ihm der nächste zu sein, ist das Ziel des Ehrgeizes für einen jeden unter ihnen. Verbunden sind sie mit dem Gefolgsherrn durch die gegenseitige Pflicht unerschütterlicher, bis in den Tod, ja wohl auch über den Tod hinaus zu wahrender Treue. „Der Häuptling kämpft für den Sieg, die Gefolgsleute für ihren Herrn", berichtet Tacitus. Nur ihm zum Ruhme verrichten sie ihre Heldenwerke, während er hinter keinem der Seinen zurückstehen darf. Fällt er, so müssen sie siegen oder sein Schicksal teilen; Flucht würde ihnen lebenslängliche Entehrung eintragen. Ebendiese Strafe trifft aber auch überhaupt jeden Krieger, der aus der Schlacht ohne Schild entweicht, und so machen die Unglücklichen, die auf diese Weise ihre Ehre verloren haben, oft freiwillig ihrem Leben ein Ende.

Diese Vorstellungen und Zustände, wie sie Tacitus schildert, sind auch noch das eigentliche Lebenselement unserer mittelhochdeutschen Nationalepik. Die Idee der Heldenehre und der in

ᚠ ᚢ ᚦ ᚨ ᚱ ᚲ ᚷ ᚹ ᚺ ᚾ ᛁ ᛃ ᛇ ᛈ ᛉ ᛊ ᛏ ᛒ ᛖ ᛗ ᛚ ᛜ ᛟ ᛞ

F U TH A R C(K) G W H N I J P(?) Z S T B E M L NG O D

Das altgermanische Runenalphabet. Vgl. Text, S. 8.

Not und Tod unwandelbaren Treue bildet ihren sittlichen Kern. Die Gefolgschaft gilt ihr neben der Sippe als der einzige mit Rechten und Pflichten verknüpfte soziale Verband. Staat und Vaterland spielen noch gar keine Rolle.

Auch im **Leben der Frau** sind Ehre und Treue die ersten und unverletzlichsten Gebote sowohl bei Tacitus als auch im Nationalepos. Gelten sie beim Manne vor allem für kriegerische That und das Verhalten zwischen Herrn und Gefolgsmann, so betreffen sie bei der Frau wesentlich die sittliche Führung und ihr Verhältnis zum Gatten und zu den Verwandten. Aber keineswegs ist die germanische Frau in den engen Kreis häuslichen Wesens gebannt. Auch sie ist in der kriegerischen Atmosphäre ihrer Umgebung gestählt. Wer sie in ihrer Ehre, ihrem Stolz, ihrer Liebe kränkt, darf nicht mildere Rache gewärtigen, als wer einen Mann sich zum Feinde machte. An der Schlacht selbst weisen ihr Geschichtschreibung, Mythus und Heldendichtung einen Anteil zu.

Jene Germanenweiber, die nach den Berichten der Historiker das Los über den Ausgang des Kampfes werfen, hinter der Schlachtreihe stehend die Flüchtigen zurücktreiben, die Ermatteten erquicken, die Verwundeten verbinden, aber auch wohl selbst einmal die Waffe führen, sie erinnern lebhaft genug an die Idisi oder Walküren, die in der Schlacht ihr geheimes Wesen treiben, nicht minder aber auch an jene heldenmäßigen Frauengestalten, die im Mittelpunkte unserer nationalen Epik stehen. Denn auch diese sind nicht nur Gegenstand und Ursache zahlreicher Kämpfe, sie haben auch selbst ihren thätigen Anteil dabei, anreizend oder beschwichtigend, streitend oder wundenstillend; und in ihren Namen erscheinen sie als Schlachtenjungfrauen: Kriemhild und Brünhild als die Kämpferinnen im Helm und im Panzer, Hildegund und Hilde als die Streiterinnen, Gudrun als die des Schlachtenzaubers Kundige.

Ob in vorchristlicher Zeit deutsche Gedichte jemals aufgezeichnet worden sind, muß dahingestellt bleiben. Die Möglichkeit dazu war jedenfalls nicht ausgeschlossen, denn schon lange

vor ihrer Christianisierung haben alle germanischen Stämme eine Schrift besessen. Ihr Name, Runen, d. i. geheime Rede (vgl. unser raunen), gibt über ihren Ursprung keinen Aufschluß. Er entspricht der naturgemäßen Vorstellung der Ungebildeten von der Schrift als einer Rede, die man nicht hört, er kann aber auch zuerst von der geheimnisvollen, zauberischen Besprechung gegolten haben und erst durch die sehr alte Verwendung schriftartiger Zeichen für Zauber, Orakel und Los auf die Schrift selbst übertragen sein.

Das Einritzen solcher Zeichen zu Orakelzwecken bezeugt schon Tacitus für die Germanen; es geschah auf einzelnen Stäben, die von einem fruchttragenden Baume geschnitten waren, und so ist es nicht unwahrscheinlich, daß die sehr alten Worte Buch, Buchstab und Runenstab solchem Brauche, bei dem die Buche bevorzugt werden mochte, entstammen. Überliefert ist uns aber eine Runenschrift erst in Denkmälern, die mit dem 3. Jahrhundert n. Chr. anheben (vgl. die Abbildung, S. 7). Sie besteht da aus 24 Zeichen, die fast durchweg aus den lateinischen Kapitalbuchstaben umgebildet sind, wobei besonders der Grundsatz herrschte, wagerechte und gebogene Linien in Schrägstriche umzusetzen, wie dies durch die älteste und üblichste Art des Runenschreibens, durch das Einritzen auf Holz, bedingt war; denn eine wagerecht in der Richtung der Holzfasern verlaufende Ritzung blieb unkenntlich, die gebogene war schwieriger auszuführen.



Die große Nordendorfer Spange. Nach Henning, „Die deutschen Runendenkmäler", Straßburg 1889. — a Rückseite, b Vorderseite.
Hypothetische Übertragung der Inschrift:
Loga thore Wodan wigi Thonar. — Awa Leubwini.
Die Heirat ersiege Wodan, weihe Thonar. — (Die Namen des Paares.)
(Die Worte Awa Leubwini stehen im Vergleich zu dem übrigen Teile der Inschrift auf dem Kopfe.)

Ganz außer Zusammenhang mit dem lateinischen Alphabet stehen Namen und Reihenfolge der Runenzeichen; beides war von größter Bedeutung für den Zauber, den man mit den Runen trieb, und beides haben die Germanen sich selbst geschaffen.

Auf deutschem Boden haben sich nur wenige Runeninschriften gefunden; sie alle sind auf beweglichen Gegenständen, fast ausschließlich auf Metallgeräten angebracht; von dem im skandinavischen Norden später so reich entwickelten Gebrauche der Runen zu Steininschriften existiert in Deutschland nicht die geringste Spur. Ein besonderes Interesse bietet die aus dem 6.—7. Jahrhundert stammende Inschrift der in einem Gräberfelde zwischen Augsburg und Donauwörth gefundenen Nordendorfer Spange (vgl. die obenstehende Abbildung). Sie enthält zweifellos den Namen Wodan und scheint dessen Beistand sowie Thonars Weihe zur Heirat eines Paares zu erflehen, dessen Namen, Awa und Leubwini, gleichfalls dem Zierat eingegraben sind.

2. Die Völkerwanderung und die Entstehung der deutschen Heldensage.

Von den Odermündungen bis zum Pregel und südwärts bis an die schlesischen Gebirge saßen zu Tacitus' Zeit die ostgermanischen Völkerschaften: an der Ostsee Lemovier, Rugier und Goten, landeinwärts die verschiedene Stämme umfassende lugische Gruppe. Unter dieser spielten die Nahanarvaler eine ähnliche Rolle wie die Semnonen unter den Sueven. In ihrem Gebiete lag ein heiliger Hain, in dem von altersher ein göttliches Brüderpaar, die Alci, unter der Leitung eines nach Frauenart gekleideten Priesters verehrt wurde; dieses Heiligtum scheint der Mittelpunkt des Kultus der lugischen Nationen gewesen zu sein.

Bald nach der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. kommt in diese Stämme eine Bewegung, deren Wellen immer weitere Kreise ziehen. Um 170 erscheinen unter den Völkern, die das römische Reich an der Donau bedrohen, auch die zu den Lugiern gehörigen Wandalen, und ihr Auszug wird die Folge eines Vorstoßes der Goten gewesen sein. Die Goten selbst brechen sich dann nach Südosten Bahn, geraten im Jahre 214 am Nordrande des Schwarzen Meeres zum ersten Male mit den Römern aneinander und beunruhigen durch ihre Raubzüge Jahrzehnte hindurch die Balkanhalbinsel und Kleinasien, bis sie, nachdem Kaiser Aurelian im Jahre 275 die Provinz Dacien den Barbaren eingeräumt hat, auf das linke Donauufer eingeschränkt werden, von wo sich dann ihre zahlreichen in West- und Ostgoten gegliederten Stämme über die nordpontischen Stromgebiete erstrecken.

Natürlich konnten in dieser Periode bei den mannigfachen Berührungen der Goten mit Griechen und Römern die Einflüsse der überlegenen Kultur nicht ausbleiben, und mit diesen wurde auch das Christentum den Goten zuerst unter allen Germanen zugeführt. Unter den Gefangenen, welche sie von ihren großen Streifzügen heimbrachten, befand sich auch manche christliche Familie, die dann ihren Glauben in der heidnischen Umgebung unbeirrt weiterpflegte und ausbreitete.

Aus einer solchen stammte auch der Mann, dessen Name an der Spitze der Geschichte der germanischen Kirche wie der germanischen Litteratur steht. Seine Vorfahren waren im Jahre 267 aus Kappadokien fortgeführt worden; vermutlich waren schon seine Eltern auf gotischem Boden geboren; jedenfalls hat er selbst unter den Westgoten um das Jahr 311 das Licht der Welt erblickt und den gotischen Namen Wulfila, d. h. Wölflein, erhalten, woraus die Griechen Ulfilas machten. Das Christentum, zu dem sich Wulfila bekannte, war das des Arius, und zeitlebens ist er ein eifriger Verfechter dieser Konfession, ein überzeugungstreuer Gegner der orthodoxen Lehre von der Wesensgleichheit des Vaters und des Sohnes geblieben. Nachdem er in den geistlichen Stand getreten und im Alter von 30 Jahren zum Bischof der Goten geweiht war, entfaltete er zunächst in der Heimat eine fruchtbare Missionsthätigkeit. Aber in der wachsenden Verbreitung des Christentums sah der Westgotenkönig Athanarich eine Gefahr für sich und seine Unterthanen; seine blutigen Gewaltmaßregeln veranlaßten Wulfila, die beträchtliche Schar der bekehrten Goten über die Donau zu führen, wo ihnen der Kaiser in Mösien, in der Gegend um Nikopoli, Wohnsitze anwies. Dort haben diese christlichen Mösogoten, oder Goti minores, wie man sie nannte, noch Jahrhunderte nach dem im Jahre 381 oder 383 zu Konstantinopel erfolgten Tode des Wulfila als ein friedliches Hirtenvolk gehaust, von den kriegerischen Stammesgenossen völlig getrennt, doch der heimischen Sprache treu: noch im 9. Jahrhundert wurde unter ihnen gotisch gepredigt. Aber weit über ihre Gemeinde hinaus erstreckte sich die Thätigkeit ihres großen Bischofs. Aufzeichnungen seines Schülers, des Bischofs Auxentius, die von wärmster Begeisterung für ihn durchdrungen sind, und andere Nachrichten lassen die Bedeutung des Mannes ahnen.

Er muß eine mächtig anregende Persönlichkeit gewesen sein. Von heiligem Eifer für seinen Beruf erfüllt, hat er durch Verhandlungen mit dem Kaiser, durch Teilnahme an Konzilien und besonders durch griechische, lateinische und gotische Schriften und Übersetzungen für die Ausbreitung und Festigung, den dogmatischen Ausbau und die Rechtfertigung des Christentums und der arianischen Lehre unermüdlich und erfolgreich gewirkt.

Die überlegene orthodoxe Partei hat zwar dafür gesorgt, daß von arianischer Litteratur kaum etwas auf uns gekommen ist, und so sind auch Wulfilas Schriften fast alle zu Grunde gegangen. Aber von seinem einflußreichsten und am meisten verbreiteten Werke haben sich umfängliche Bruchstücke erhalten: von der gotischen Bibelübersetzung (vgl. die Abbildung, S. 11). Daß Wulfila eine solche verfaßt hat, ist uns durch unverdächtige Zeugen überliefert. Was wir an gotischen Bibelfragmenten besitzen, ist freilich durchweg mehr als hundert Jahre nach Wulfilas Tode und nicht in seiner westgotischen oder mösischen Heimat, sondern von Ostgoten in Oberitalien niedergeschrieben worden, aber wir dürfen der allgemeinen Annahme folgen, daß es aus Wulfilas Werk stamme; wenigstens, was dem Neuen Testamente angehört. Die ganz unbedeutenden Reste des Alten Testamentes, kleine Stücke aus Esra und Nehemia, scheinen einen anderen Urheber zu verraten; mit einer Psalmenübersetzung, von der sich nichts erhalten hat, sehen wir kurz nach Wulfilas Tode zwei gotische Geistliche beschäftigt; die Bücher der Könige aber fehlten, wie uns berichtet wird, der gotischen Bibel überhaupt, angeblich, weil Wulfila gefürchtet hätte, daß ihr Inhalt die angeborene Kampflust der Goten eher ermuntern als zähmen würde.

Mag also Wulfila nicht die ganze Heilige Schrift übertragen haben, der wahre Schöpfer der gotischen Bibel ist er bei alledem; und zugleich auch der Schöpfer einer gotischen Litteratur im eigentlichsten Sinne. Denn er hat seinem Volke erst eine Schrift geschaffen, die im Gegensatze zu den geritzten Runenbuchstaben für das Schreiben auf Pergament geeignet war, dabei auch des heidnisch-magischen Nimbus entbehrte, der nun einmal die Runen umgab. Im wesentlichen übernahm er zwar die griechischen Buchstaben, behielt auch ihre Reihenfolge und ihren Zahlenwert bei; doch sah er sich in einzelnen Fällen veranlaßt, einerseits griechischen Schriftzeichen einen abweichenden Lautwert zu geben, anderseits auch solche des lateinischen und des runischen Alphabetes zur Ergänzung heranzuziehen.

Das wirklich Bewundernswerte an Wulfilas Leistung aber ist, wie er die Sprache dieses aller Spekulation fremden, heidnischen Kriegervolkes nicht nur den Erzählungen, sondern auch den ethischen und dogmatischen Erörterungen der Bibel anzupassen wußte. Selten läuft ihm dabei einmal ein kleines Mißverständnis unter; selten auch hat er sich genötigt gesehen, einen biblischen Ausdruck als unübersetzbar beizubehalten; eher bedient er sich eines griechischen oder lateinischen Fremdwortes, das seinem Volke durch die Berührungen mit dem Römerreiche schon damals geläufig war; sonst hat er durchaus seine griechische Vorlage, neben der er auch die älteste lateinische Übersetzung zu Rate zog, getreu, aber nicht sklavisch in ein unverfälschtes Gotisch übersetzt, und der guten Form wandte er genug Aufmerksamkeit zu, um gelegentlich auch gegen die Quelle Abwechselung im Ausdruck einzuführen.

Uns ist Wulfilas Bibel jetzt vor allem das unschätzbare Sprachdenkmal, das uns ermöglicht, durch anderthalb Jahrtausende hindurch die germanische Sprachentwickelung zu verfolgen. Für ihre Zeit ist sie vor allem das wichtigste Hilfsmittel zur Ausbreitung des Christentums unter den Ostgermanen gewesen, wie denn die Mission unter diesen Stämmen in der Thätigkeit des großen Gotenbischofs ihren eigentlichen Ausgangspunkt hat.

Sie alle, die Wandalen und Rugier so gut wie die Ost- und Westgoten, vorübergehend auch die Burgunder, wurden seiner Konfession, dem Arianismus, zu einer Zeit gewonnen, wo dieser unter den Römern und Griechen ausgerottet ward. Unter Umständen hätte dies zwischen den ostgermanischen Stämmen, die auf den Trümmern des römischen Reiches ihre Staaten gründeten, ein starkes Bindeglied und eine Stütze ihrer Nationalität gegen das orthodoxe Römertum werden können. Aber so hervorragende Anlagen die Goten auch zeigten, es war nicht daran zu denken, daß die Germanen schon damals eine nationale Kultur hätten entwickeln können, die im stande gewesen wäre, sich in Italien, Gallien, Spanien und Afrika neben jenen großen Überlieferungen der Alten Welt zu behaupten, mit denen sich die orthodoxe Kirche aufs engste verbündet hatte.

Textprobe aus Wulfilas Bibelübersetzung (Ev. Mark. 7, 5—7). Aus dem sogenannten Codex argenteus, in der Universitätsbibliothek zu Upsala. Vgl. Text, S. 10.

Übertragung der obenstehenden Handschrift:

Hlaif. Iþ is andhafjands qaþ	Brot[1]. Aber er antwortete und sprach
du im, þatei vaila praufetida	zu ihnen: Recht hat Esaias prophezeit
Esaias bi izvis þans liutans,	über euch Heuchler,
svo gameliþ ist: sô managei	wie geschrieben steht: diese Menge (dies Volk)
vairilôm mik svêraiþ, iþ hair-	verherrlicht mich mit den Lippen, aber
tô izê fairra habaiþ sik mis. Iþ	ihr Herz befindet sich fern von mir. Aber
svarê mik blotand. laisjandans…	vergebens verehren sie mich, lehrend …

[1] Letztes Wort des V. 5.

So konnte das Hinzutreten des konfessionellen Gegensatzes zum nationalen und die Feindschaft der überlegenen orthodoxen Kirche statt der Festigung der ostgermanischen Staaten und Nationalitäten nur ihre Auflösung beschleunigen. Die Wandalen in Afrika gingen noch als Arianer unter, ebenso in Italien die Ostgoten, mit deren Reich auch das eigentliche Zentrum dieser arianischen Germanenstaaten und zugleich die Pflegestätte gotischen Schrifttums verschwand. Die Burgunder, deren König Gundobad noch im Jahre 499 auf die Bekehrungsversuche der Orthodoxen erwiderte, er wolle nicht drei Götter haben, waren doch schon katholisiert und romanisiert, als fünfunddreißig Jahre später ihr Reich von den Franken vernichtet wurde; und nicht anders verhielt es sich mit den Westgoten, als sie im Jahre 711 den Mauren erlagen.

Eine kurze Dauer war diesen Staaten in der Geschichte beschieden; um so länger währte die Erinnerung an sie in der Dichtung und Sage. Denn aus den großen Ereignissen jener ostgermanischen Wanderung, die zu ihrer Bildung führten, aus den gewaltigen Kämpfen, in denen

die germanischen Recken das römische Weltreich in Trümmer schlugen, bildeten sich die Stoffe der deutschen Heldensage, die noch nach einem Jahrtausend von den Alpen bis nach Island und den Färöer im Liede lebten. Aber nicht Staaten, sondern Persönlichkeiten sind es, von denen die Sage berichtet. In Thaten und Leiden einzelner Könige und Helden faßt sie unbewußt die Erlebnisse der Völker zusammen, und so kann es geschehen, daß der Name eines Volkes aus der Sage völlig verschwindet, während doch seine Geschicke ihren Hauptinhalt bilden. So ist es in Deutschland den Goten ergangen. Den Ostgoten Theoderich hat die deutsche Sage zu ihrem größten Helden erhoben, Erinnerungen an seine Vorfahren hat sie aufbewahrt, sein Volk aber hat sie vergessen. Ja, was noch auffälliger erscheinen mag, selbst den Namen der Römer nennt die deutsche Heldensage nicht. Der große historische Gegensatz zwischen Römertum und Germanentum ist in ihr gar nicht zum Ausdruck gekommen. Denn ihr fehlt eben das Staats- und Volksbewußtsein; nicht Nationen, sondern Fürsten, Geschlechter und Gefolgschaften stellt sie gegen- und nebeneinander, nicht um nationale, sondern um persönliche Angelegenheiten drehen sich die Thaten, von denen sie meldet.

Gerade bei den Goten ist die epische Heldendichtung schon sehr früh bezeugt. Jordanes, der im Jahre 551 eine Gotengeschichte aus älteren Quellen auszog, erwähnt unter anderem schon alte Lieder, in denen sie ihren Zug von der Weichsel nach dem Schwarzen Meere feierten, und auch er vergleicht diese Dichtungen, wie schon Tacitus die Lieder seiner Germanen, mit historischer Überlieferung.

Diese älteste gotische Epik hat in der Heldensage keine Spuren hinterlassen. Dagegen hat sich, solange es überhaupt noch germanische Heldenlieder gab, das Andenken des mächtigen Ostgotenkönigs Ermanarich erhalten, der dem Einbruch der Hunnen im Jahre 373 zum Opfer fiel. Nach der ältesten historischen Nachricht gab er sich selbst den Tod, und nun fluteten die Hunnenschwärme über sein Reich und über Europa hin. Aber auch hier lebt nicht das folgenschwere historische Ereignis, das sich mit Ermanrichs Namen verknüpft, sondern sein persönliches Geschick in der Sage fort. Der König hatte, so erzählt Jordanes, Sunilden, ein Weib aus dem ihm dienstbaren Geschlecht der Rosomonen, wegen eines Verbrechens ihres flüchtig gewordenen Mannes von wilden Pferden zerreißen lassen. Ihre beiden Brüder Sarus und Ammius aber rächten sie, indem sie den Ermanrich überfielen und ihm eine Wunde beibrachten, an der er den Rest seines Lebens hinsiechte. Diese Überlieferung wurde bis in den skandinavischen Norden getragen, wo sie mit Beibehaltung der Namen der Hauptbeteiligten in zwei Eddaliedern behandelt wurde; in Deutschland war sie noch im 10. Jahrhundert einem Chronisten bekannt, welcher dergleichen Erzählungen aus Volksliedern schöpfte, ja eines der jüngsten Denkmäler deutscher Heldendichtung singt noch von „koning Ermenrîkes dôt“. Dabei ist aber die Sage früh, auch schon in der nordischen Fassung, erweitert worden. Ein schwer gekränkter Vertrauter des Ermanrich nämlich, vielleicht ursprünglich der Gatte der unglücklichen Sunild, rächt sich an dem König, indem er ihn durch tückische Ratschläge veranlaßt, seine eigenen Söhne zu ermorden; und so wird Ermanrich im germanischen Epos der Typus des Tyrannen, der in grausamer Verblendung gegen sein eigenes Geschlecht wütet, bis ihn endlich selbst das Geschick ereilt.

Während also der Zusammenstoß der Hunnen mit den Germanen in der Ermanrichsage keine Spur hinterließ, hat er an der Bildung der großartigsten germanischen Heldensage, der von den Nibelungen, einen sehr wesentlichen Anteil.

Die Burgunder, die nach dem Aufgeben ihrer Stammsitze an der Weichsel im 4. Jahrhundert am oberen Main gehaust hatten, schoben sich allmählich bis an den Mittelrhein vor.

Dort wurde ihnen unter ihrem König Gunther im Jahre 413 auf dem linken Ufer ein Gebiet abgetreten, in welchem wohl, wie im Nibelungenliede, Worms ihr Königssitz wurde. Es war das eine große Errungenschaft. Der Wormsgau galt als ein durch Kultur und Natur so reich gesegnetes Land, daß sich an ihn die Sage vom Rosengarten, dem poetischen Bilde einer paradiesischen Landschaft, heften konnte. So erscheint denn im mittelhochdeutschen Epos, wie der Zwergkönig Laurin in seinem märchenhaften Reiche in den Bergen Tirols, so auch König Gibich mit seinen Söhnen in Worms als Besitzer und Verteidiger eines prächtigen Rosengartens.

Aber noch unter einem anderen Bilde versinnlicht die Sage reiche Herrschaft und großes Besitztum. Der Schatz des königlichen Hauses wird ihr zum Inbegriff aller Hilfsquellen des Herrschers. Ermanrichs großes, über viele fremde Völker ausgedehntes Reich wird in der Sage zum unermeßlichen Schatze, zur Erwerbung eines Hortes der Harlungen, von dem ein alter Mythus erzählte. Ganz so läßt die Sage die Burgunder als Eroberer jenes üppigen Rheinlandes den mythischen Rheinschatz, den Nibelungenhort, gewinnen und bringt sie infolge davon mit dem alten Mythus von dem Lichtheros Siegfried und den Nibelungen (vgl. S. 4 u. 5) in Verbindung. Denn nachweislich wußte man schon zu der Zeit der Aufrichtung des mittelrheinischen Burgunderreiches, daß der Rhein thatsächlich Gold führe, wie denn rheinaufwärts von Mainz, auch in der Nähe von Worms und Lochheim, wo nach dem Nibelungenliede der Hort versenkt wurde, das Mittelalter hindurch und stellenweise bis auf unsere Zeit Goldwäschen bestanden haben. Wenn demnach die burgundischen Könige von den Sängern die Herren des Nibelungenhortes genannt wurden, so war das nichts anderes, als wenn thatsächlich ein Dichter des 13. Jahrhunderts von den reichen Rheinlandbewohnern singt, ihnen diene des Rheines Grund, und der Nibelungenhort ruhe bei ihnen im Lurlenberge. Als Erwerber dieses Rheinschatzes aber treten nun die burgundischen Könige in den Kreis der mythisch-sagenhaften Gestalten, die nach alter Tradition Siegfried den Hort abgewannen; der mythische Hagen, der Nibelung, der den Mord ausführte, wurde zu einem Verwandten ihres Königshauses gemacht, sie selbst zu Mitwissern oder Teilnehmern seiner That; und auch der Name Nibelungen wird nun auf sie als Eigentümer des Hortes übertragen.

Doch nicht lange erfreuten sich die Burgunder ihrer mittelrheinischen Herrschaft. Schon im Jahre 435 erhielt diese einen empfindlichen Stoß, als ein Versuch, sie nach Nordwesten hin auszudehnen, durch Aëtius blutig zurückgewiesen wurde. Zwei Jahre später erlag sie dem Ansturm der Hunnen. „Die Hunnen haben den König Gunther mit seinem Volk und seinem Geschlecht vernichtet" und „Zwanzigtausend Burgunder niedergemetzelt", so lauten die dürren Berichte der Chroniken. Die alles individualisierende Sprache der Sage aber macht aus dieser Zerstörung des rheinischen Burgunderreiches durch die Hunnen die Märe: „Der Hunnenkönig Attila bereitete dem König Gunther und seinen Leuten den Untergang, um sich des Nibelungenhortes zu bemächtigen."

Aber auch den Attila traf das Verhängnis. Sein Tod erfolgte thatsächlich unter Umständen, die dem Bedürfnis der Sage nach Verkettung von Schuld und Sühne entgegenkamen. Im Jahre 453 wurde Attila eines Morgens neben einem Weibe, mit dem er soeben Hochzeit gehalten, in seinem Blute schwimmend gefunden. Ein Blutsturz hatte seinem Leben ein Ende gemacht. Bald aber verbreitete sich das Gerücht, jenes Weib habe ihn ermordet; spätere Historiker wissen auch zu erzählen, sie habe Blutrache an Attila geübt, der ihr den Vater getötet hatte. Es war eine Germanin, denn sie führte den Namen Hildiko; das ist die Koseform des Namens Hilde oder eines damit zusammengesetzten, wie Brünhild, Grimhild. Eine Grimhild aber kannte die Sage

als Siegfrieds Gattin und zugleich als eine Schwester jener Nibelungen, mit denen man die burgundischen Könige vermischt hatte. Diesen hatten die Hunnen, d. h. nach der Sage Attila, den Untergang bereitet. So wurde nun Attilas vermeintliche Ermordung durch Hildiko, die alle seine Feinde als gerechte Strafe für seine bösen Thaten ansahen, in der Sage von den Burgundern als Vergeltung für das Schicksal, das er diesen bereitet hatte, ja geradezu als Blutrache der Nibelungen-Hilde an dem Mörder ihrer nibelungisch-burgundischen Brüder ausgelegt. Diese wurde demnach mit der historischen, dem Attila vermählten Hildiko gleichgesetzt; die Sage berichtete also, daß Grimhild nach Siegfrieds Tode den Attila geheiratet habe; als aber Attila ihre Brüder vernichtet hatte, habe sie ihn im Bett ermordet.

In dieser Form drang die Nibelungensage zu den Skandinaviern und wurde in der Zeit etwa von der Mitte des 9. bis zu der des 11. Jahrhunderts in Norwegen, Island und Grönland in einer Anzahl von Heldenliedern bearbeitet, welche später in die gemeinhin „Edda" genannte Sammlung aufgenommen sowie auch prosaischen Erzählungen zu Grunde gelegt wurden. Der mythische Charakter der Sage von Siegfried und den Nibelungen tritt in diesen Überlieferungen am deutlichsten hervor. Ihre gemeinsame Grundform ist etwa folgende.

Sigurd, d. h. Siegfried, aus dem mythischen Geschlecht der Völsunge (Wälsinge) wächst, ohne von seinen Eltern zu wissen, bei einem Zwerge, einem kunstreichen Schmiede, auf. Durch diesen veranlaßt, tötet er einen Drachen und erwirbt den unermeßlichen Schatz, den das Ungeheuer gehütet hat. Dann erweckt er eine auf feuerumgebenem Berge ruhende Walküre aus dem Todesschlummer, in den Odin sie versenkt hatte, indem er mit dem Schwert den Panzer öffnet, der ihren Leib umpreßt: eine poetische Ausgestaltung des alten Naturmythus von der Wiederbelebung und Befreiung der erstorbenen, frostumfangenen Vegetationskraft der Erde durch den Lichtheros, die dem Märchen vom Dornröschen ähnelt. Auch Sigurd gewinnt sich die befreite Jungfrau zur Braut. Die Kehrseite dieses Mythus aber ist es, daß die Erlöste wieder der Gewalt des Winters und der Finsternis anheimfällt, und diese Seite vor allem tritt nun in einer anderen Fassung der Sage hervor, nach welcher der Lichtheros Sigurd zwar auch siegreich zu der feuerumgebenen Jungfrau eindringt, sich aber nur mit ihr verbindet, um sie alsbald dem Herrscher der Finsternis, dem Nibelungen, abzutreten.

Diese beiden, ursprünglich voneinander unabhängigen Überlieferungen werden nun vereinigt, indem die Heldin der ersten, die Walküre Sigrdrîfa, mit der der zweiten, der Walküre Brynhild, identifiziert wird. Sigurd verlobt sich mit der auferweckten Sigrdrîfa-Brynhild, verläßt sie aber alsbald und kommt in das Land Gunnars (Gunthers) und seiner Brüder. Gunnars Mutter, auf die hier der Name Grimhild übertragen ist, während seine Schwester, die Grimhild der ursprünglichen Sage, Gudrun genannt wird, flößt dem Sigurd einen Zaubertrank ein, durch den er Sigrdrîfa-Brynhild vergißt. Er vermählt sich mit Gudrun, während er Brynhilden für Gunnar erwirbt. In Gunnars Gestalt durchsprengt er wiederum die Flamme, die auch jetzt die Brynhild umgibt, und vollzieht mit dieser ein keusches Beilager, bei dem das Schwert sie trennt.

So wird die Errungene, wie nun der alten Brynhildentradition gemäß weiter erzählt wird, durch eine Täuschung mit Gunnar verbunden. Sie aber liebt nur den Sigurd. Bei einem Zanke mit Gudrun, ihrer verhaßten, glücklicheren Nebenbuhlerin, erfährt sie, daß nicht Gunnar, sondern Sigurd die That verrichtet hatte, an die ihr Besitz geknüpft war. Sie weiß nun, daß sie von Rechts wegen dem Helden gehört, den sie liebt, während er sie durch einen Betrug dem ungeliebten Manne überantwortet hat. Da wird sie von einem so wahnsinnigen Haß gegen ihn erfüllt, wie er nur aus verschmähter Liebe auflodern kann. Sie treibt Gunnar, ihn zu ermorden.

Der starre Sinn des dämonischen Weibes, zugleich auch das Begehren nach Sigurds unermeßlichem Schatz bezwingt den Schwankenden. Er stiftet die Schandthat an. Als aber das Fürchterliche geschehen ist, da will auch Brynhild nicht länger leben; denn den Gunnar verachtet sie jetzt nur noch mehr als zuvor. Sie gibt sich selbst den Tod, um mit Sigurd vereint auf dem Scheiterhaufen zu ruhen, durch das blanke Schwert von dem Geliebten getrennt, wie einst, als er das Brautbett mit ihr teilte.

Und nun mündet die Sage in jene Überlieferung von Attila (nordisch Âtli) und Hilde ein. Die verwitwete Gudrun (eigentlich Grimhild) heiratet den Hunnenkönig. Nach dem Nibelungenhorte lüstern, ladet dieser ihre Brüder in sein Land. Vergeblich sucht Gudrun sie zu warnen, vergeblich die Betrogenen zu schützen; in dem Kampfe an Âtlis Hof zieht sie selbst für sie das Schwert; aber die Helden werden überwältigt und gefangen gesetzt; Âtli läßt sie grausam hinmorden, ohne daß es ihm gelungen wäre, von ihnen den Ort zu erkunden, an dem sie zuvor den Nibelungenschatz in den Rhein gesenkt hatten. Aber Gudrun nimmt für den Tod ihrer Brüder fürchterliche Rache: sie tötet heimlich die beiden Knaben, die Âtli mit ihr gezeugt hat, gibt dem Ahnungslosen von ihrem Blut zu trinken und von ihren Herzen zu essen und entdeckt ihm dann mit grausamen Worten, was er genossen hat. Schließlich erdolcht sie den Verhaßten im Bette und läßt seinen Palast in Flammen aufgehen.

Die Nibelungensage hat es in den Eddaliedern weder zu einer einheitlichen Gestalt noch zu epischer Fülle der Darstellung gebracht. Ihre Behandlung ist von echt nordischer Wortkargheit, Herbheit und Härte. Aber dazwischen bricht zeitweilig wie die vulkanischen Feuer und heißen Springquellen aus Islands starrem Boden mit elementarer Gewalt eine Leidenschaft hervor, zu deren wilder Größe wir staunend und erschüttert hinaufsehen.

Andere Schicksale hat die Sage in Deutschland gehabt. Hier wurde auch die Ermordung Siegfrieds und die Vernichtung der Burgunder in das Verhältnis von Schuld und Sühne gesetzt; in ihrem Untergang an Etzels Hof sah man die Blutrache für ihre Mordthat sich vollziehen. Aber nicht Etzeln konnte diese Rachepflicht obliegen; die einzige Person der Sage, die durch sie betroffen werden konnte, war Siegfrieds Witwe. Sie mußte nun ihre Stellung als Etzels Gemahlin ausnutzen, um die große Niedermetzelung der Burgunder durch die Hunnen anzustiften, der vor allem Hagen und ihre Brüder zum Opfer fielen. Diese Wendung der Sage entsprach auch einer veränderten Anschauung über das Verhältnis von Ehe und Blutsverwandtschaft.

Die ursprüngliche Sage steht auf dem Boden einer uralten Vorstellung, der das Band zwischen Bruder und Schwester für enger und für stärker verpflichtend gilt als das zwischen den Ehegatten. Auf einer höheren Stufe gesellschaftlicher Ordnung hat sich das Verhältnis umgekehrt; so auch in der deutschen Fortbildung der Nibelungensage. Kriemhild vollzieht nicht mehr Bruderrache am Gatten, sondern Gattenrache an den Brüdern. Damit lädt sie aber auch an Etzels Statt die Blutschuld für den Untergang der Burgunder auf sich, und folgerichtig bildet jetzt nicht mehr Etzels, sondern ihr eigener Tod die Sühne, welche die große Tragödie abschließt.

Bei dieser Wandelung wurde natürlich die verhängnisvolle Bedeutung des Schatzes in den Hintergrund gedrängt. In der norddeutschen Version der Sage bleibt wenigstens Attilas Habgier stellenweise noch in der Erinnerung; in der süddeutschen fallen auch die Gedanken an den Schatz statt seiner der Kriemhild zu. Etzel dagegen erscheint hier als ein freigebiger, edler Fürst, der mächtige Schützer der Bedrängten und Vertriebenen.

Diese merkwürdige Auffassung von der „Gottesgeißel“, die wie für das Nibelungenlied so für die südostdeutsche Volksepik überhaupt gilt, kann natürlich nicht von Attilas Gegnern

ausgehen. Sie kann ihren Ursprung nur in der Dichtung und Sage eines der deutschen Stämme haben, die unter seinem Zepter und Schutze standen, an seiner Seite fochten und ihrer Auffassung von dem für andere so Gefürchteten einen sehr bezeichnenden Ausdruck gaben, indem sie ihm den germanischen Namen Attila, d. i. Väterchen, beilegten oder doch seinen ähnlich lautenden nationalen Namen auf diese Weise umdeuteten. Ein solcher Stamm waren vor allem die Ostgoten. Ihr König Walamer herrschte mit seinen Brüdern Theodemer und Widemer über sie in Ungarn nur als Unterregent Attilas. In der Schlacht bei Châlons fochten sie für den Hunnenkönig gegen ein römisch-germanisches Heer, unter dem auch Burgunder wieder den Hunnen gegenüberstanden. Beide Teile erlitten fürchterliche Verluste.

Auch diese Ereignisse und Verhältnisse beeinflußten, jedenfalls durch spät-ostgotische Vermittelung, die Nibelungensage. Der Ausgang des altüberlieferten Kampfes zwischen Burgundern und Hunnen wird in ihr nun für beide Parteien ein gleich blutiger. Auf Seite der Hunnen fochten die Ostgoten oder vielmehr der Vertreter des Ostgotentums in der Sage, Theoderich oder Dietrich von Bern. Auf ihn überträgt sich auch, was von seinem Vater Theodemer galt: er erscheint in Ungarn, selbst ohne Reich, unter Attilas Schutz und an Attilas Hof. Hier wird er in den Kampf zwischen Burgundern und Hunnen hineingezogen, der ihn selbst aller seiner Mannen beraubt. Aber als Überwinder der beiden letzten und gewaltigsten Burgunder, Gunthers und Hagens, führt er die Entscheidung herbei und steht nun fest und unbesiegbar im allgemeinen Verderben als der größte aller Helden da.

Nach dem Untergange des ostgotischen Reiches in Italien mögen versprengte Reste der Ostgoten zunächst in den österreichischen Alpenländern durch Lieder und Erzählungen von Attila, Dietmar und Dietrich dem bajuvarischen Stamme die Grundlagen dieser Sagenversion übermittelt haben, die uns denn auch sechs Jahrhunderte später zuerst auf österreichischem Gebiet entgegentritt.

Überhaupt fällt dem Dietrich von Bern mehr und mehr die Führerrolle in der deutschen Heldensage zu; er wird der Lieblingsheld unseres Volkes, das rechte Idealbild deutschen Nationalcharakters; reichte doch thatsächlich keiner unter allen Germanenfürsten vor Karl dem Großen an die Bedeutung Theoderichs und an seine zentrale Machtstellung innerhalb der germanischen Staaten heran. Aber nicht politische, sondern menschliche Größe ist es, was die Sage feiert, ein Heldentum, wie es nicht sowohl in Glanz und Glück als im Kampfe mit einem feindseligen Schicksal recht zu Tage tritt.

Die germanische Heldensage hat einen unverkennbaren Zug zum Tragischen. Aus der an glänzenden Siegen und Erfolgen so reichen Zeit der Völkerwanderung hat kein Ereignis für sie auch nur annähernd das Interesse und die Bedeutung gewonnen wie die blutige Niederlage jenes einen burgundischen Stammes, und aus der ganzen ruhmvollen Geschichte des Begründers des Ostgotenreiches in Italien ist ihr nichts so sehr im Gedächtnis haften geblieben wie ein vorübergehender Mißerfolg in seinen Kämpfen mit Odoaker. Dazu kam die Erinnerung daran, daß bereits ehedem, unter Alarich, Goten Italien besessen hatten, ferner die Vermischung der Schicksale Dietrichs mit denen seines von den Hunnen abhängigen Vaters und endlich der Wunsch, in seinen Kämpfen mit Odoaker das Recht auf der Seite des großen Gotenkönigs zu sehen, den man in einer langjährigen Regierungszeit als milden und gerechten Herrscher verehren gelernt hatte. Alles dies vereinigte sich, um die Geschichte Theoderichs vollständig umzugestalten.

Der historische Theoderich drang, zwar ermächtigt durch den oströmischen Kaiser, aber doch ohne eigene Rechtsansprüche, als Eroberer in Italien ein, und den nach langwierigem Kriege überwundenen Odoaker ermordete er schließlich treulos. Die Sage macht aus ihm den von

hartem Schicksal verfolgten Helden, der, von Odoaker aus seinem väterlichen Reich in Italien vertrieben, an Attilas Hofe Zuflucht findet und nach langer Verbannung mit hunnischer Hilfe heimkehrt, um in schweren Kämpfen dem Odoaker die Herrschaft wieder zu entringen.

In späterer Überlieferung wird er zum Neffen des Ermanrich, wird durch diesen des Erbes beraubt und so in das Schicksal der verfolgten Verwandten des bösen Königs hineingezogen. Überall aber hebt sich auf dem dunkeln Grunde eines widrigen Geschicks der milde Edelsinn, die bedächtige Kraft und das unwiderstehliche Heldentum des großen Berners nur um so glänzender ab. Gerade in dieser sagenhaften Umgestaltung von Theoderichs Leben zeigt es sich recht, wie die sittlichen Ideale eines Volkes mehr in seiner Dichtung als in seiner Geschichte zu erkennen sind.

Von dem, was andere germanische Stämme in diesem Zeitalter durchlebten, sind in den uns erhaltenen Denkmälern der Heldensage nur sehr schwache Spuren zu erkennen. Dunkle Erinnerungen an den ostfränkischen König Theoderich und seinen Sohn Theodebert meint man in der Tradition von Hugdietrich und Wolfdietrich zu finden. An das südfranzösisch-spanische Westgotenreich gemahnt die Sage von Walther von Aquitanien, der mit seiner Geliebten Hildegund von Attilas Hof, wo sie beide als Geiseln geweilt haben, in die Heimat flieht und unterwegs auf dem Wasgenstein mit König Gunther und dessen Genossen schwere Kämpfe besteht. Als Vertreter der Langobarden erscheint wenigstens der Name eines ihrer Könige, des Rother, in der deutschen Sage, während es zweifelhaft ist, ob das, was sie von ihm berichtet, auf irgend einer historischen Grundlage ruht. Reichere Zeugnisse für die Heldendichtung der Langobarden bietet ihre durch Paulus Diaconus geschriebene Geschichte, die zum Teil auf solchen nationalen Traditionen fußt.

Aber gering ist das Erhaltene im Vergleich zu dem spurlos Verlorenen, da alle diese Lieder lediglich durch mündliche Überlieferung verbreitet wurden. Wie die Heldendichtung aus dem Liede erwächst, das zum Ruhme des Königs in seiner Methalle erschallt, sehen wir aus der Erzählung eines Augenzeugen von einem Gastmahl an Attilas Hof, bei dem zwei „Barbaren“, vermutlich Ostgoten, vor dem Könige selbst seine Thaten in Gedichten feiern und unter der Zuhörerschaft hier Freude und flammende Begeisterung, dort Thränen wehmütiger Erinnerung wecken. Unter den Gefolgsleuten wie unter den Fürsten hat es nicht an Sangeskundigen gefehlt, und bei den Angelsachsen konnte die Harfe, neben der Zither die gewöhnliche Begleiterin des epischen Liedes, in der Königshalle von Hand zu Hand gehen.

Aber auch berufsmäßige Sänger sind bereits in diesem Zeitraum von Hof zu Hof, von Stamm zu Stamm gezogen, und sie vor allem werden die Bildner, Pfleger und Verbreiter der epischen Überlieferung abgegeben haben. In einem angelsächsischen Gedichte, dessen ursprüngliche Gestalt noch bis ins 6. Jahrhundert zurückreicht, tritt uns der Typus eines solchen wandernden Hofpoeten in der Person des Widsið, d. i. des Weitgereisten, entgegen. Der Vielgewanderte breitet seine Kenntnis der gefeierten Könige und Stämme aus der Zeit der Völkerwanderung unter der Fiktion persönlicher Bekanntschaft aus, und er schildert das Treiben der Leute seines Standes: „Sie ziehen durch die Länder, geben ihr Bedürfnis kund, danken denen, die es befriedigen. Immer finden sie im Norden oder im Süden einen Freund der Lieder, der mit Gaben nicht kargt und von ihnen dafür unsterblichen Ruhm erntet.“



II. Germanentum und christlich-lateinische Kultur unter der Herrschaft der Franken und Sachsen.

1. Das fränkische Reich und die Anfänge der römisch-christlichen Bildung in Deutschland.

Unter den ausgewanderten Stämmen war der angelsächsische der einzige, der die nationale Sprache und Kultur in der fremden Umgebung zu behaupten vermochte. Sonst blieben ihr nur die seßhaften treu: die Skandinavier, die in ihrer allen fremden Einflüssen schwerer zugänglichen Heimat den alten Glauben und die alte Poesie am längsten und am reinsten unter allen Germanen bewahrt haben, und die Deutschen, welche ebenso wie die Angelsachsen früh die tiefgreifende Einwirkung römisch-christlicher Bildung erfuhren, ohne doch dafür ihre Nationalität preiszugeben. Das siegreiche Vordringen dieser römisch-christlichen Kultur aber und die allmähliche Verdrängung und Umbildung der volkstümlichen Überlieferungen und Anschauungen durch sie kennzeichnet im wesentlichen die geistige Entwickelung Deutschlands im Mittelalter.

Gewisse Einflüsse römischer Kultur haben die Germanen schon seit ihren ersten Berührungen mit den Römern erfahren. Römische Heere und römische Händler in Deutschland, Germanen als römische Sölbner und Bundesgenossen, die Römerstädte am Rhein und an der Donau bildeten die Vermittelung. Nicht wenige lateinische Worte, die schon vor der hochdeutschen Lautverschiebung in unsere Sprache aufgenommen wurden, die Bildung der Runen nach dem Muster der lateinischen Schrift und mancherlei andere Zeugnisse verraten die Spuren jener Einwirkungen. Es ist möglich, daß diese sogar den heidnischen Kultus der Germanen nicht ganz unberührt ließen; von einer in das nationale Wesen einschneidenden Bedeutung fremder Einflüsse aber kann bei alledem vor der Einführung des Christentums nicht die Rede sein.

Das Ereignis, das die Christianisierung Deutschlands im Grunde entschied, war die Eroberung des römisch-christlichen Nordgalliens durch die Franken. Die unter diesem Namen

---

Die obenstehende Initiale stammt aus der Handschrift des altalemannischen Volksrechts (8. Jahrhundert), in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel.

vereinigten Stämme vom Mittel- und Niederrhein hatten bereits seit der Mitte des 3. Jahrhunderts das westliche Nachbarland beunruhigt. An Stelle ihrer Raubzüge trat allmählich ein stetes Vorwärtsdringen. Über Holland und Belgien, über Köln und Trier hinweg dehnten die Franken nach und nach ihr Gebiet aus, bis Chlodovech im Jahre 486 durch den Sieg bei Soissons der Römerherrschaft in Gallien den Todesstoß gab. Das fränkische Reich erstreckte sich damit bis zur Loire. Es umfaßte eine große romanisierte christliche Bevölkerung mit einer auf die städtischen Bischofssitze gestützten kirchlichen Organisation, widerstandsfähig in religiöser wie in nationaler Beziehung. An ihr Aufsaugen durch die germanischen Eroberer war nicht zu denken. Umgekehrt blieben aber auch die Franken durch den festen und ununterbrochenen Zusammenhang mit dem germanischen Stammlande vor dem völligen Aufgehen ihrer Nationalität in der überlegenen Kultur der Unterworfenen bewahrt. Sie wurden vielmehr die Vermittler zwischen der römisch-christlichen Bildung und dem Germanentum. Von größter Bedeutung war dafür der Umstand, daß sie das Christentum nicht wie die Ostgermanen nach der Lehre des Arius annahmen, sondern nach dem orthodoxen Bekenntnis der lateinischen Kirche, als deren vornehmster Vertreter schon damals der römische Bischof galt. So übernahmen sie in dem Gefühl des auserwählten Volkes Christi die Rolle der Vorkämpfer für den wahren Glauben gegen die germanischen Ketzer und Heiden. Sie wurden die Schirmer des Stuhles Petri und dadurch in der weiteren Folge die kirchlich anerkannten Erben des römischen Imperium.

Von einer geistigen und sittlichen Veredelung der Franken durch Christentum und Römertum ist freilich zunächst noch wenig genug zu merken. Wenn auch der Bericht sagenhaft ist, daß Chlodovech mit der Annahme des neuen Glaubens nur ein Gelöbnis einlöste, das er vor einer Schlacht gegen die Alemannen dem Christengott für den Fall des Sieges abgelegt hatte, wenn auch vielmehr sein Übertritt lediglich das Werk seiner katholischen Gattin, der burgundischen Chrodichild, gewesen sein wird, darin traf doch die Sage das Richtige, daß er sich in den Dienst des neuen Gottes gab, weil er ihn für den stärkeren hielt, nicht weil ihn ein religiöses Herzensbedürfnis zu ihm drängte. Und nicht anders war es mit dem Volke, das seinem Beispiel folgte. Die Wunder, die man von dem Gotte und den Heiligen der Christen vernahm und erwartete, waren das Ausschlaggebende. Man suchte im Christentum eine magische Kraft, nicht den Frieden der Seele. Auch die Zusicherungen für das Jenseits fielen freilich schwer ins Gewicht, aber der strengen Selbstzucht und Entsagung, an die sie geknüpft waren, widerstrebten die übermächtigen Triebe dieser Naturmenschen um so mehr, je stärkere und ungewohntere Verlockungen Reichtum, Kultur und Luxus des eroberten Landes ihnen entgegenbrachten.

Diese merowingischen Könige bieten das abschreckende Schauspiel von Barbaren, deren Leidenschaften, durch gewaltigen Machtzuwachs entfesselt, in der Berührung mit einer verfeinerten Kultur nicht veredelt, sondern vergiftet werden. Gewiß darf man das Maß von Gewissenlosigkeit, Brutalität und Hinterlist, das sich in den Thaten dieses Herrscherhauses zeigt, nicht auch bei dem Volke voraussetzen, aber gewaltthätiger Egoismus herrschte überall. Die Werke der Religion und Frömmigkeit waren äußerlich, Zeugnisse einer von dem Geist des Heidentums wenig verschiedenen Gesinnung, oft genug auch noch mit heidnischen Bräuchen gemischt. An Fürsorge für die Kirche ließen es die Könige keineswegs fehlen; sie stifteten und begabten Kirchen und Klöster, statteten die Bistümer reichlich aus, stellten deren Inhaber den ersten weltlichen Großen gleich und suchten den kirchlichen und den staatlichen Organismus möglichst fest zu verbinden. Aber gerade dadurch wurden die Bischöfe vom Könige zu abhängig, um eine standhafte Opposition wagen zu können, wurden in rein weltliche Interessen und Machtfragen selbst zu

sehr verstrickt, um ihnen gegenüber die Gebote und den Geist der Lehre Christi zur Geltung zu bringen. Mehr und mehr zeigte sich die Reformbedürftigkeit der fränkischen Kirche, und erst nachdem sie selbst einen Läuterungsprozeß durchgemacht hatte, gewann sie die Kraft, auch in den dem fränkischen Reiche inzwischen unterworfenen Teilen des deutschen Stammlandes, in Alemannien, Bayern und Thüringen, festen Fuß zu fassen.

Ein irischer Mönch, Columban, war es, welcher der strengen Askese der Klöster seiner Heimat auch im Frankenreiche Bahn brach. Das Kloster Luxeuil, das er im Jahre 585 in den Vogesen gründete und mit einer harten Regel versah, wurde der Ausgangspunkt für einen weitreichenden Aufschwung und für ernstliche Reformen des Klosterwesens. Seine und seiner Schüler Wanderpredigt und Seelsorge, seine unverzagte Mahnung zur Buße, die auch die Fürsten nicht schonte, weckte und schärfte in der Geistlichkeit wie unter den Laien das religiöse Bewußtsein und das Gefühl sittlicher Verantwortlichkeit. Und eben dieser Columban wurde, als man ihn im Anfang des 7. Jahrhunderts nötigte, seine Stiftung zu verlassen, der Missionar der Alemannen. Sein Schüler und Begleiter, der Ire Gallus, legte, während Columban nach kurzer, aber folgenreicher Wirksamkeit nach Italien weiterzog, den Grund zu dem Kloster St. Gallen, das auch in seinen sehr bescheidenen Anfängen schon einen wichtigen Stützpunkt für das Christentum in Alemannien bildete. Ein anderer, Columbans Nachfolger in Luxeuil, der Franke Eustasius, predigte den Bayern das Evangelium, und eine weitere Reihe irischer und fränkischer Glaubensboten trat in ihre Fußstapfen. Auch Thüringen wurde bald ein ergiebiges Feld für die irische Mission.

Das Christentum war in diesen Ländern nicht etwas durchaus Neues. Nicht nur, daß alle, wenn auch nur stellenweise und oberflächlich, durch den gotischen Arianismus berührt worden waren; auch katholische Christen fanden sich hier und da: eingewanderte Franken in Thüringen, versprengte Reste von christlichen Gemeinden der Römerzeit in Alemannien und Bayern. So erschien denn wohl die neue Lehre nicht als etwas so ganz Fremdartiges und Revolutionäres, was der den heimischen Überlieferungen Treue unbedingt ablehnen mußte. Sie mochte als etwas vielleicht ganz Heilsames und Nützliches gelten, das man aufnehmen konnte, ohne das bewährte Alte deshalb fahren zu lassen.

Wie seinerzeit bei den Franken, so trat jetzt auch bei diesen östlichen Stämmen eine wunderliche Mischung christlichen und heidnischen Glaubens und Brauches ein. Oft wurde an Stelle des heidnischen Heiligtums eine christliche Kirche errichtet; so übertrug man denn auch wohl den alten Kult auf die neue Stätte. Es geschah, daß man dort zu Ehren irgend eines Heiligen Opfertiere schlachtete, Opferschmäuse veranstaltete und in und bei dem Gotteshause Chorlieder, Gesänge der Mädchen, Reigen und mimische Spiele aufführte, wie man mit solchen die heidnischen Feste zu begehen gewohnt war. Kein Wunder, wenn nun so mancher Zug von den alten Göttern auf die neuen Heiligen übertragen wurde. Aber man verehrte auch beide zugleich. Garnichts Seltenes war es, daß Christen heidnische Opfermahlzeiten mitfeierten, ja es muß selbst vorgekommen sein, daß christliche Priester ein heidnisches Opfer vollzogen. Es war nicht einmal leicht zu bestimmen, ob jemand Christ oder Heide sei. Viele gab es, die nicht wußten, ob sie getauft seien oder nicht. Manche waren von Heiden getauft, denn auch vor der Annahme des Christentums kannten die Germanen eine feierliche Wasserbegießung des Neugeborenen. Kleine Opferspenden, Gelübde und Gebete wurden nach wie vor an Bäumen, Felsen und Quellen, auch an den Gräbern der Verstorbenen dargebracht; der Wechsel der Jahreszeiten ward mit alten sakralen Bräuchen begangen; heilige Feuer loderten dann auf den Höhen, in feierlichen Umzügen wurde ein Bild um das Feld getragen. Den Willen des unabänderlichen Schicksals,

der Wurd, befragte man durch die verschiedensten Arten von Orakeln. Bei den täglichen Verrichtungen wie bei besonderen Vorkommnissen des Lebens mußten die mannigfaltigsten Maßregeln beobachtet, allerlei symbolische Handlungen vollzogen werden, um feindselige Dämonenmächte abzuwehren, huldvollen zu gefallen; und Zauberbräuche und Zauberlieder blieben ganz gewöhnliche Mittel zur Beschwörung übermenschlicher Gewalten.

Das alles dauert das Mittelalter hindurch, ja zum nicht geringen Teile lebt es bis in die Gegenwart fort, hier unverfälscht, dort mit fremden Bestandteilen vermischt, hier von der Kirche verfolgt, dort von ihr geduldet oder gar unter ihre Bräuche aufgenommen. Und selbst die alten Göttergestalten wurden nicht ganz vergessen. Wodan, gleich seinem römischen Gegenbilde Mercurius auch der Führer der abgeschiedenen Seelen, die nach germanischem Glauben in der Luft ihr Wesen treiben, braust an der Spitze dieses wilden Geisterheeres im Sturme dahin. Wie er fährt auch die Frija, Holda oder Berchta einher, schaut nach dem Fleiße der Spinnerinnen, straft die Faulen, spendet häuslichen Segen und nimmt die Seelen der Kinder auf. Vor allem aber bevölkern niedere mythische Wesen von mannigfachster Art die ganze Natur. In den Bergen hausen Riesen und Zwerge, im Walde Hexen, Werwölfe, Waldmännlein, Holz- und Moosweiblein, in Fluß und See lauert der Wassermann und die Meerminne, im Kornfeld die Roggenmuhme, im Hause walten Wichtel und Kobold, und wie alle die guten und bösen, heimlichen und unheimlichen Geister heißen mögen, die in den Vorstellungen, in den Sagen und Märchen des Volkes noch heute fortleben.

Noch heute auch sieht sich die seit mehr als einem Jahrtausend herrschende christliche Kirche veranlaßt, die meisten dieser Äußerungen des deutschen Volksglaubens als Aberglauben zu bekämpfen. Wie vielmehr mußte das Christentum in seinen Anfängen durch das offen neben und in ihm zu Tage tretende Heidentum gefährdet erscheinen. Hier konnte nur eine straffe kirchliche Organisation helfen, wie sie der irisch-fränkischen Mission noch durchaus fehlte. Sie wurde erst durch **Bonifacius** geschaffen.

Im Gegensatz zu der durchaus selbständigen irischen Kirche mit ihren von den römischen vielfach verschiedenen Einrichtungen und Bräuchen stand die angelsächsische von ihren ersten Anfängen an im engsten Verhältnis zum Stuhle Petri. So hatte sich denn auch Wilibrord, der angelsächsische Apostel der Friesen, erst die Erlaubnis für seine Mission, dann die Ordination zum Erzbischof (695) persönlich beim Papste geholt, und ganz entsprechend verfuhr sein Landsmann Wynfreth, genannt Bonifacius. Im Jahre 719 erhielt er in Rom die Vollmacht zur Heidenmission, und sechsunddreißig Jahre lang hat er als Priester, als Bischof und als Erzbischof, stets in der Eigenschaft und im Sinne eines vom Papste Beauftragten und seinen Entscheidungen Unterworfenen für die Gründung, Reinigung und Festigung der römisch-deutschen Kirche gewirkt. Nicht weniger als die Bekehrung der Heiden lag ihm die Reformarbeit unter den bereits Bekehrten am Herzen, die Beseitigung heidnischer Einflüsse, die einheitliche Durchführung von Lehre und Ritus der römischen Kirche gegenüber irischen Besonderheiten und vor allem die Stärkung und die strenge Organisation der Kirche durch Klostergründungen und allgemeine Einführung der Benediktinerregel, durch die Einrichtung von Bistümern mit fester Regelung des Diözesanverbandes und durch die allgemeine Verbreitung der Anerkennung des Nachfolgers Petri als höchster kirchlicher Autorität. Nach diesen Grundsätzen hat er die hessisch-thüringische und die bayrische Kirche geschaffen und umgeschaffen; nach ihnen suchte er seit dem Tode des seinen romanisierenden Bestrebungen weniger geneigten Karl Martell unter Karlmanns und Pippins Unterstützung auch die fränkische zu reformieren, und in dem Bemühen,

dieser seiner Kirche den noch heidnischen Teil des friesischen Volkes zu gewinnen, fand er im Jahre 755 den Märtyrertod.

Was er gethan und gewollt, wurde durch Pippin fortgesetzt, durch **Karl den Großen** (vgl. untenstehende Abbildung) vollendet: seine Missionsarbeit durch die Bekehrung der Friesen und Sachsen, sein reformatorisches Wirken durch die weitere Besserung und Organisation der fränkisch-deutschen Kirche, sein Streben nach deren enger Verbindung mit Rom, freilich in anderer Weise, als er es gewollt und gedacht, durch Pippins römischen Patriziat und durch Karls vom Papste verliehenes und mit der Idee der römischen Universalkirche eng verbundenes römisches Kaisertum. Der große Kaiser aber ist es auch, dessen scharfer Geist und gewaltiger Wille die römisch-christliche Kultur, besonders die litterarische Bildung im Frankenreiche zu einer Stufe erhob, an welche Bonifacius' Bemühungen nicht entfernt heranreichten.



Reiterstatuette, angeblich Karl der Große. Nach dem Original im Museum Carnavalet zu Paris.

Im 4. und 5. Jahrhundert stand Gallien mit seinen Grammatikern, Rhetorikern und Poeten noch im Vordergrund unter den Heimstätten der lateinischen Litteratur; im 6. Jahrhundert trat es aus dieser Stellung allmählich zurück, im siebenten war im Frankenreich die Litteratur fast ausgestorben, die litterarische Bildung auf die niedrigste Stufe gesunken. Statt dessen wurde beiden zunächst unter der irischen, dann unter der angelsächsischen Geistlichkeit eine Pflegestätte geschaffen. Auch die Missionare hatten daran ihren Anteil. Columban verfaßte lateinische Gedichte, aus denen Kenntnis der antiken Poesie spricht, Bonifacius machte nicht nur gelegentlich lateinische Verse, sondern er kompilierte auch aus älteren Werken ein grammatisches und ein metrisches Schulbuch. Die iroschottischen wie die angelsächsischen Klostergründungen bereiteten auch in Deutschland den Studien den Boden. Bonifacius ließ in Klosterschulen für die Ausbildung der Mönche und Nonnen, besonders auch für den Unterricht der schon im Kindesalter dem klösterlichen Berufe Bestimmten Sorge tragen. Bald wurden auch zur Heranbildung von Weltpriestern an den Bischofssitzen Schulen errichtet, die man mit dem Domstift verband. Aber es fehlte bei Karls Regierungsantritt noch sehr viel daran, daß die gesamte Geistlichkeit auch nur die notwendigsten Vorkenntnisse für ihren Beruf besessen hätte, und

über das nächste praktische Bedürfnis ging die Pflege der Studien vollends selten genug hinaus. Der einen wie der anderen Richtung, der Ausbreitung wie der Hebung der Bildung widmete Karl der Große energische Fürsorge. Schon ein Jahr nach seiner Thronbesteigung verordnete er, daß unwissende Geistliche zu entfernen seien; er setzte das Maß von Kenntnissen im einzelnen fest, über das sich jeder, der ein geistliches Amt bekleiden wollte, in einer Prüfung ausweisen mußte; er sorgte nicht nur dafür, daß tüchtige Kloster- und Domschulen die Gelegenheit zur Aneignung dieses Wissens boten, sondern er befahl auch den Pfarrern, Schüler für den niederen Kirchendienst heranzubilden, und in diese Pfarrschulen sowohl wie in die Klosterschulen wurden auch Kinder aufgenommen, die nicht dem geistlichen Berufe gewidmet waren. Ja, Karl erließ sogar einmal eine Verordnung, die jedermann verpflichtete, seinen Sohn zum Erlernen des Lesens in die Schule zu schicken. Aufs strengste aber wurde darauf gehalten, daß jeder Laie wenigstens in den Elementen des christlichen Glaubens unterrichtet wurde. Es war eine Schulreform des Frankenreiches an Haupt und Gliedern. Selbst der königliche Hof entzog sich ihr nicht.

Schon unter den Merowingern hatte im Königspalast eine Schule für die Prinzen und die zur Erziehung an den Hof geschickten Söhne der Vornehmen bestanden. Karl unternahm eine gründliche Herstellung des verfallenen Institutes. Die Langobardenfeldzüge brachten ihn in lebendige Berührung mit der antiken Kultur. Er lernte Skulptur und Architektur der Alten bewundern, und er erkannte die Überlegenheit der litterarischen Bildung Italiens. An beiden suchte er sich und seinen Franken einen Anteil zu schaffen. Kunstdenkmäler ließ er von dort mitführen, in fränkischen Bauten wurden italienische Muster wieder lebendig, Gelehrte berief er aus Italien an seinen Hof, lateinische Studien und lateinische Litteratur blühten im Frankenreiche auf. In der Grammatik ließ er sich selbst durch Petrus von Pisa unterrichten, in den übrigen freien Künsten durch den Angelsachsen Alcuin, zu dem er im Jahre 781 in Italien in Beziehung getreten war, und zugleich gelang es ihm, den auch des Griechischen kundigen Langobarden Paulus Diaconus auf einige Jahre an seinen Hof zu ziehen.

Alcuin, zuvor Leiter der berühmten Domschule in York, trat an die Spitze der Hofschule und wurde der bedeutendste Teilnehmer der Gesellschaft von Lehrenden und Lernenden, die sich um den bildungsbeflissenen König zusammenschloß. Die „Akademiker" nennt Alcuin selbst diesen durch gemeinsame litterarische Bestrebungen verbundenen Hofkreis, dem auch weibliche Mitglieder der Königsfamilie angehörten. Man trieb mit Eifer römische Dichter und Prosaiker und ahmte sie in didaktischen, lyrischen und epischen Dichtungen nach. Poetische und prosaische Episteln, auch solche satirischen und scherzhaften Inhalts, wurden gewechselt, in Epigrammen, Fabeln und Rätseln übte man nicht minder als in theologischen Fragen den Scharfsinn. Die Annahme alttestamentlicher und klassischer Namen durch die Mitglieder ließ die Standesunterschiede zurücktreten. Fast alle germanischen Stämme hatten schließlich in dieser kleinen Gelehrtenrepublik ihren Vertreter, als nach dem Angelsachsen und dem Langobarden auch noch die Franken Angilbert und Einhard und der Gote Theodulf sich ihr anschlossen. Die Schriften aller dieser Männer legen ein lebendiges Zeugnis davon ab, wie sich die Germanen nunmehr der römischen Bildung bemächtigen, und ihre litterarische Vereinigung zeigt den großen Frankenkönig im Mittelpunkte dieser Bestrebungen.

Aber diese Studien blieben nicht auf den Hof beschränkt. Karl selbst sorgte dafür, daß sie auch dem Lande zu gute kamen. Indem er Alcuin die Klosterschule zu Tours übertrug, erhob er diese zu einer Anstalt höheren Grades. Hervorragende geistliche Würdenträger und Gelehrte erhielten hier ihre Ausbildung; sie gab ein Beispiel, welches andere Schulen mit emporzog. Zu

Alcuins Lieblingsschülern in Tours gehörte vor allem der aus Mainz gebürtige Hraban (Rabe), den er selbst mit dem Beinamen Maurus belegte. Nach dem Vorbild des Meisters hat Hraban die Klosterschule in Fulda geleitet und sie für diese Zeit zur angesehensten Lehranstalt Deutschlands gemacht. Dann trat sie an Bedeutung hinter der des Klosters Reichenau am Bodensee zurück; aber es war ein Schüler Hrabans, dem Reichenau diese Stellung dankte, Walahfrid Strabus, neben Hraban der bedeutendste deutsche Gelehrte des 9. Jahrhunderts. Erst seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wird Reichenaus Schule der Rang durch St. Gallen streitig gemacht, dessen Abt Hartmut gleichfalls Hrabans Unterricht genossen hatte. In Salzburg erblühten die Studien unter dem Erzbischof Arno, Alcuins nahem Freund, einem der Akademiker, in Köln unter Karls Erzkaplan, dem Erzbischof Hildebald.

So führen von den beiden Bildungszentren, die Karl an seinem Hofe und in Tours geschaffen hat, Kanäle in alle Teile des deutschen Stammlandes. Eine theologische, grammatische, encyklopädische und poetische Litteratur entsteht, bei der sich der Einfluß von Alcuin auf Hraban, von Hraban auf Walahfrid deutlich verfolgen läßt. Überall aber tritt bei den Gelehrten dieser Zeit die Abhängigkeit von den alten geistlichen und weltlichen Schriftstellern zu Tage. Die Bibelkommentare kompilieren sie aus den Kirchenvätern, die Schriften für den humanistischen Unterricht aus spätlateinischen Philosophen, Encyklopädisten und Grammatikern, in den Gedichten ahmen sie klassische und christliche Poeten nach. Selbst die Darstellung des Gegenwärtigen und Thatsächlichen wird nach den fremden Mustern geformt. Einhard schrieb das Leben des großen Kaisers bald nach dessen Hingang. Er hatte ihm persönlich nahe gestanden; aber die eigene Erfahrung ordnete er so sehr seinem litterarischen Vorbilde, Suetons Biographie des Augustus, unter, daß das Bild des Frankenkönigs unter seiner Feder die Züge des römischen Imperators annahm.

Tritt in der karolingischen Hofhistoriographie der Einfluß klassischer Vorbilder besonders zu Tage, so wiegen in der Geschichtschreibung anderer Kreise und anderer Perioden geistliche Einwirkungen vor. Die Geschichte wird in ein Schema des göttlichen Weltplanes und der Weltalterfolge hineingezwängt, wie es die kirchliche Überlieferung aus der Bibel herleitete; traditionelle geistliche Vorstellungen, biblische Bilder und Wendungen sind für Auffassung und Darstellung maßgebend. Und neben den Welt- und Klosterchroniken dieser Art stehen die Heiligenlegenden, welche die typischen Überlieferungen christlicher Mythen und Sagen naiv oder tendenziös in die mit weltfremdem Auge aufgefaßte Wirklichkeit hineinschlingen.

Eine derartige lateinische Litteratur lebt in Deutschland das ganze Mittelalter hindurch in reicher Fülle, eine internationale Litteratur neben der nationalen. Bald trägt sie mehr das humanistische, bald mehr das spezifisch christliche Gepräge; immer aber steht sie unter dem Banne einer überlegenen Tradition, welche die Entfaltung schriftstellerischer Individualität und nationaler Eigenart hemmt. Ihre Wurzeln liegen in der Schulbildung jener Zeit, die ebenso wie sie selbst der nationalen Grundlage entbehrt. Aus den römischen Schulen hervorgegangen, bewahren die mittelalterlichen auch ganz deren Zuschnitt, ohne den veränderten Verhältnissen ernstlich Rechnung zu tragen. Die Unterrichtsgegenstände bleiben dieselben; für die untere Stufe das „Trivium": Grammatik, Dialektik, Rhetorik; für die obere das „Quadrivium": Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Theorie der Musik. Jene Anfangsdisziplinen dienten ursprünglich dazu, den jungen Römer für das öffentliche Leben in der korrekten und gewandten Handhabung seiner Sprache auszubilden. Jetzt mußte der Zögling des Klosters oder des Stiftes dieselbe Schulung durchmachen, obwohl das Ziel, auf welches sie eigentlich angelegt war, für ihn fortfiel; und

während er das Latein erst als eine fremde Sprache erlernen mußte, wurde er nach denselben grammatischen Lehrbüchern wie die römische Jugend unterrichtet; denn überhaupt wurden, wie die Unterrichtsgegenstände, so auch die Unterrichtsmittel aus der spätrömischen Zeit übernommen, und auch neue Schulbücher wurden schließlich nur aus den alten zusammengeschrieben.

Hierzu kam in der christlichen Schule der religiöse Elementarunterricht und für die Kleriker eine weitergehende geistliche Unterweisung. Die Grundlage aller Gelehrsamkeit aber war und blieb die Einführung in das Verständnis und in den schriftlichen Gebrauch des Lateinischen als der Sprache der klassischen und der christlichen Litteratur, der Sprache der Wissenschaft und der Kirche, der Geschichtschreibung und der amtlichen Schriftstücke. Die lateinische Sprache scheidet die mittelalterliche Welt in zwei Hälften, eine, welche an litterarischer Bildung Anteil hat, eine andere, welcher der Zugang zu ihr verschlossen bleibt. Die Bildung der Litteraten ist dem germanischen Wesen ihrer Natur nach so fremd wie die Sprache, an der sie haftet; es gehört zum guten Ton, daß, wer sich ihrer bemächtigt hat, auf die Muttersprache und auf die heimischen Überlieferungen als auf etwas Barbarisches hinabschaut, auch wenn es ihm sonst an Nationalgefühl nicht gebricht. Die Grenze zwischen jenen beiden Bildungsklassen tritt allmählich um so schärfer hervor, je mehr sie mit der Grenze zwischen geistlichem und weltlichem Stande zusammenfällt. Der Anteil der Laien an den Studien ist auf der Höhe des Mittelalters weit geringer als unter den Karolingern. Zu keiner Zeit aber hat es an Beziehungen herüber und hinüber gefehlt; und diese sind auch der nationalen Litteratur zu gute gekommen.

---

2. Die Anfänge deutschen Schrifttums unter den Karolingern. Vom Heldenlied zur geistlichen Dichtung.

Ein völliger Ausgleich zwischen gallisch-römischem und germanischem Volkstum war allmählich in Westfranken eingetreten. Die deutschen Eroberer hatten, je weiter sie vom Stammlande entfernt saßen, um so leichter die Sprache der an Zahl wie an Kultur überlegenen Bevölkerung angenommen. Sie gewöhnten sich an das gallische Vulgärlatein, aber sie gaben ihm einen starken Zusatz aus der Muttersprache. So entstand das Französische, welches noch heute in zahlreichen germanischen Bestandteilen alte, versteinerte Zeugnisse für den Einfluß der Franken auf die Gallo-Romanen birgt. Vor allem war es das Kriegswesen, waren es die staatlichen und die rechtlichen Verhältnisse, in denen sich Einrichtungen und Begriffe des siegreichen Stammes behaupten konnten. Aber auch auf den verschiedensten Gebieten des Privatlebens hinterließ das Frankentum dauernde Spuren.

Natürlich wurden auch zunächst in der neuen Heimat so gut wie in der alten an den Sitzen der fränkischen Edlen zur Harfe deutsche Lieder gesungen, Lieder aus der Heldensage, Lieder auf große Ereignisse, auf hervorragende Persönlichkeiten. Mit der Zeit aber schwand auch in der Poesie die deutsche Sprache vor der romanischen. Wann das geschehen ist, wissen wir nicht, von deutschen Heldenliedern der Westfranken hat sich nichts erhalten. Aber Motive und Personen des deutschen Mythus und der deutschen Sage, deutsche Anschauungen und deutsche Verhältnisse treten noch genugsam in den altfranzösischen Nationalepen zu Tage, um zu zeigen, daß diese Dichtungsgattung auf Traditionen altgermanischer Epik fußt. Lieder von den Thaten merowingischer und karolingischer Könige und Herren sind es, aus denen allmählich jene epischen Dichtungen, die Chansons de geste, erwuchsen, welche uns seit dem 11. Jahrhundert vorliegen.

In ihnen gibt sich schon ein sehr stark ausgeprägtes, spezifisch französisches Nationalbewußtsein kund, wie es bei den Westfranken durch eine Geschichte gezeitigt wurde, die sie sich als Erben der Römer und als gotterwählte und gottbegünstigte Vorfechter der katholischen Christenheit fühlen ließ. Diese merowingisch-karolingischen Epen, in denen die erste Periode der französischen Litteratur gipfelt, zeigen eine ebenso originelle und glänzende französische Fortbildung germanischer Elemente, wie sie den neu zuströmenden keltischen seit dem 12. Jahrhundert in der französischen Artusdichtung zu teil wird.

In Deutschland hat sich die Dichtung nicht um die Thaten der Frankenkönige gerankt. Das deutsche Volksepos weiß nichts von ihnen, wenn nicht etwa in Hugdietrich und Wolfdietrich (vgl. unten) noch eine ganz verdunkelte Erinnerung an die Merowinger Theoderich und Theodebert fortlebt. Was wir an deutschen Gedichten über Karl den Großen besitzen, stammt alles aus französischer Quelle. Selbst bei den Ostfranken hat sich aus Lobliedern auf Könige und Große ihres Volkes, an denen es nicht gefehlt haben kann, ein Epos nicht entwickelt. Die deutsche Epik wurde durch die Heldensage aus der Wanderzeit beherrscht. So werden wir auch am ersten an Gedichte dieses Kreises denken müssen, wenn wir hören, daß Karl der Große sich mit alten deutschen Liedern erzählenden Inhalts beschäftigte. Bei allem Eifer für die Pflege und Ausbreitung lateinischer Bildung hat Karl doch auch seiner Muttersprache ein lebendiges Interesse zugewendet; ihm lag nichts ferner als eine Herabsetzung des Heimischen um des Fremden willen; er vor allem hat römische Kultur und nationales Wesen zu vereinigen gewußt. So berichtet Einhard, daß Karl für die Monate und für die Winde bei den Franken deutsche Namen eingeführt, ja daß er begonnen habe, eine deutsche Grammatik abzufassen. Und zugleich erzählt der Biograph: „Barbarische (d. h. in diesem Zusammenhange deutsche) uralte Lieder, in denen die Kriege und Thaten der alten Könige besungen wurden, ließ er aufschreiben, damit sie unvergessen blieben.“ Karls Bibliothek wurde nach seinem Tode zerstreut. Die deutsche Liedersammlung ist für alle Zeiten verschwunden, ein oft beklagter, nie zu verschmerzender Verlust.

Und doch fehlt nicht jede Spur jener epischen Nationalpoesie, die zu Karls Zeit nach jahrhundertelanger Überlieferung gesungen, zum ersten Male aber aufgezeichnet wurde. Die Landesbibliothek in Kassel besitzt einen aus Fulda stammenden lateinischen Codex, auf dessen erste und auf dessen letzte Seite zwei Schreiber im Anfang des 9. Jahrhunderts in merkwürdiger Mischung niedersächsischer und hochdeutscher Sprachformen ein altes Heldenlied niederschrieben. Ihre Vorlage war wohl von einem Hochdeutschen aus mangelhafter Erinnerung an das ursprünglich wesentlich niedersächsische Gedicht aufgezeichnet worden; sie selbst arbeiteten nicht mit viel Verständnis; so ist der Text mehrfach verderbt und lückenhaft, im spannendsten Momente der Handlung aber bricht er ab. Bei alledem ist er von unschätzbarer Bedeutung, denn er überliefert uns das einzige Denkmal unserer Nationalepik aus vormittelhochdeutscher Zeit: das „Hildebrandslied“ (vgl. die beigeheftete farbige Tafel).

„Ich hörte das sagen“, so beginnt der Dichter, „daß sich als Kämpfer allein begegneten Hildebrand und Hadubrand zwischen zwei Heeren. Sohn und Vater ordneten ihre Rüstungen, sie machten ihre Schlachtgewande bereit, gürteten sich ihre Schwerter um, die Helden, über die Panzerringe, da sie zum Kampfe ritten.“ Hildebrand, als der Ältere, fragt zuerst ganz wie ein homerischer Held den Jüngeren, wer sein Vater, welches sein Geschlecht sei; nur einen Namen braucht er ihm zu nennen, dann weiß er alle übrigen, denn kund ist ihm alles Volk. Und nun entrollt sich in der Antwort des anderen, in knappen Zügen nur und doch reich, anschaulich und beweglich, ein Bild aus dem stürmischen Heldenzeitalter der Germanen, aus der Völkerwanderung. Alte und erfahrene Leute aus seinem Volke haben ihm erzählt, daß Hildebrand sein Vater geheißen habe; er selbst ist Hadubrand genannt. Vor Zeiten floh Hildebrand zusammen

Übertragung der umstehenden Handschrift.

Ik gihorta đat ſeggen,
đat ſih urhettun ænon muotin
hiltibraht enti hađubrant untar heriun tuem.
ſunuſatarungo iro ſaro rihtun,
garutun ſe iro guđhamun, gurtun ſih iro ſuert ana, [ritun.]
helidoſ, ubar ringa, do ſie to dero hiltiu
hiltibraht gimahalta, heribranteſ ſunu [(her uuaſ heroro man,]
ferahes frotoro) her fragen giſtuont
ſohem uuortum, wer ſin fater wari
fireo in folche, „eddo welihheſ cnuoſleſ du ſiſ.
ibu du mi ęnan ſageſ, ik mi de odre uuet,
chind, in chunincriche chud iſt min[1] al irmindeot."
hadubraht gimahalta, hiltibranteſ ſunu:
„dat ſagetun mi uſere liuti,
alte anti frote, dea érhina warun,
dat hiltibrant hætti min fater; ih heittu hadubrant.
forn her oſtar gihueit (floh her otachreſ nid)
hina miti theotrihhe enti ſinero degano filu.
her furlæt in lante luttila ſitten
prut in bure, barn unwahſan,

arbeo laoſa. her *ræt*[2] oſtar hina d*et*[3],
ſid detrihhe darba giſtuontum[4]
fatereres[5] mineſ. dat uuaſ ſo friuntlaoſ man:
her waſ otachre ummettirri,
degano dechiſto unti[6] deotrichhe darba giſtontun[7];
her waſ eo folcheſ at ente, imo wuaſ eo feh*e*ta ti leop,
chud waſ her chonnem mannum: ni waniu ih iu lib habbe."
„w*ettu*[8] irmingot quad [. . .]

Ich hörte das sagen,
daß sich als Kämpfer allein begegneten
Hiltibracht und Hadubrant zwischen zwei Heeren.
Sohn und Vater ordneten ihre Rüstungen,
sie machten ihre Kampfgewande bereit, gürteten sich ihre Schwerter an,
die Helden, über die Panzerringe, da sie zum Streite ritten. [der ältere Mann,]
Hiltibracht sprach, Heribrants Sohn (er war der Lebenserfahrenere) er begann zu fragen
mit wenigen Worten, wer sein Vater wäre
im Volke der Menschen, „oder welches Geschlechtes du seist. [andern,]
Wenn du mir einen sagst, weiß ich mir die
Jüngling, im Königreiche ist mir kund alles Menschenvolk."
Hadubracht sprach, Hiltibrants Sohn:
„Das sagten mir unsere Leute,
alte und erfahrene, die ehemals waren,
daß Hiltibrant hieße mein Vater; ich heiße Hadubrant.
Einst zog er ostwärts (er floh Otachers Haß)
von hier mit Theotrich und vielen seiner
Er ließ im Lande elend sitzen [Krieger.]
die junge Frau in der Wohnung, das unerwachsene Kind
der Erbtümer ledig. Er ritt ostwärts von hier,
da dem Dietrich Bedürfnis erwuchs [Mann.]
meines Vaters: das war ein so freundloser
Er (Hildebrand) war dem Otacher über die Maßen ergrimmt,
der Helden ergebenster bei Dietrich.
Er war immer an der Spitze der Heerschar, ihm war immer Fechten zu lieb,
kund war er kühnen Männern: ich wähne nicht, daß er noch das Leben habe."
„. . . der große Gott", sprach [. . .]

[1] Lies mi. — [2] Jetzt nicht mehr zu erkennen, da die Handschrift durch Anwendung von chemischen Reagenzien gelitten hat. — [3] d*et* ist zu streichen. — [4] Lies giſtuontun. — [5] Lies fatereſ. — [6] Lies miti (mit). — [7] darba giſtontun ist zu streichen. — [8] Das Wort ist jetzt nicht mehr zu erkennen, und was man früher dort gelesen hat, wird verschieden erklärt. Lachmann deutete wėttu als „weiß Tiu" (der Kriegsgott); andere erklären: „ich rufe zum Zeugen an den großen Gott".

Ik gihorta dat seggen dat sih urhettun ænon muo
tin · hiltibraht enti hadubrant · untar heriun tuem ·
sunufatarungo · iro saro rihtun garutun se iro
gudhamun · gurtun sih iro suert ana · helidos
ubar ringa do sie to dero hiltiu ritun · hiltibraht
gimahalta heribrantes sunu · her uuas heroro
man ferahes frotoro · her fragen gistuont fohem
uuortum · hwer sin fater wari fireo in folche eddo
welihhes cnuosles du sis · ibu du mi enan sages · ik
mi de odre uuet chind in chunincriche · chud ist
mir al irmindeot · hadubraht gimahalta hilti
brantes sunu · dat sagetun mi usere liuti alte anti
frote dea erhina warun · dat hiltibrant haetti

gihuueit floh her otachres nid hina miti theotrihhe.
enti sinero degano filu · her furlaet in lante luttila
sitten prut in bure barn [illegible] wahsan arbeo laosa
her [illegible] ostar hina det sid detrihhe darba gi
stuontun fatereres min[illegible] · dat uuas so friuntlaos
man her was otachre ummet tirri dega
no dechisto unti deotrichhe darba gistontun.
her was eo folches at ente imo was eo fehta ti leop
chud was her [illegible] chonnem mannum ni waniu ih
iu lib habbe [illegible] rmingot quad

Die erste Seite des „Hildebrandsliedes“.

Nach der Handschrift (8.–9. Jahrh.) in der Ständischen Landesbibliothek zu Kassel.



mit Dietrich ostwärts vor Otachers Feindschaft. Er ließ daheim im Elend die junge Gattin und das unmündige Kind, des Besitzes beraubt. Des mächtigen Otachers grimmiger Feind, dem freundlosen Dietrich der liebste der Helden, immer an der Spitze der Kriegsschar, kampflustig und kühnen Männern wohlbekannt, hat er das Leben verloren. „Beim großen Gott im Himmel! und doch hast du noch niemals mit einem so nahe verwandten Manne eine Streitsache geführt", ruft da der Alte. Er gibt sich ihm zu erkennen — die Überlieferung ist hier unvollständig — er reicht ihm als Freundschaftsgabe seinen Armring, den ihm der König gegeben hatte, der Herr der Hunnen. Aber scharf und höhnisch weist ihn der Sohn ab: mit dem Gere solle man solche Gaben empfangen, Spitze gegen Spitze; denn der alte hunnische Schlaukopf will ihn sicherlich mit dem Speere treffen, wenn er die Hand nach dem Geschenke ausstreckt; so alt er ist, ein so verhärteter Betrüger ist er. Es steht fest, Seefahrer haben von Osten die Kunde gebracht: tot ist Hildebrand, Heribrants Sohn. Des Vaters Sühneversuch scheitert; Wehschicksal sieht er sich erfüllen. Dreißig Jahre hat er außer Lande in Kriegsfahrten hingebracht, aus allen Schlachten ist er mit dem Leben davongekommen, und nun soll ihn das eigene Kind mit dem Schwerte zerhauen, mit der Waffe zerschmettern, oder er muß an ihm zum Mörder werden. Aber der Reckenzorn erwacht in ihm durch des Sohnes Hohnreden: „Der soll nun doch für den feigsten der Ostleute gelten, der dir jetzt noch den Kampf weigerte, da dich so sehr danach gelüstet." So geht's an den Streit. In scharfen Schauern fahren die Eschenspeere in die Schilde; dann greifen die Helden zu den Schwertern, hauen harmlich auf die weißen Schilde, bis sie klein geschlagen sind ... hier endet die Handschrift.

Wie die Handlung weiter verlaufen sei, kann kaum zweifelhaft sein. Die Mittel, die noch zu einem friedlichen Ausgange hätten führen können, scheinen erschöpft. Wodurch sollte Hadubrand unter den gegebenen Umständen noch nachträglich anderes Sinnes werden? Der Ausgang wird ein tragischer gewesen sein. Und das bestätigt eine altnordische Sage, in welcher „Hildebrand der Hunnenkämpfer" unter den Helden, die er im Kampfe erlegt hat, auch den eigenen Sohn nennt, den er wider Willen des Lebens beraubte.

So ist das Problem dieses ersten und einzigen Denkmals nationaler Allitterationsepik ein tieftragisches. Zwei der stärksten sittlichen Mächte des Zeitalters, Blutsverwandschaft und Heldenehre, treten in Konflikt. Die erste, die natürlichere Macht, muß der idealeren geopfert werden. Wir sehen, wie diese Entscheidung sich mit Notwendigkeit vollzieht, wie der Vater in voller Klarheit über das Fürchterliche seines Thuns die Waffe gegen den eigenen, einzigen Sohn zieht, die dann diesen vernichtet, ihn selbst des Teuersten beraubt. Schnell und folgerecht schreitet die Handlung ihrem Höhepunkte zu. Wir werden gleich mitten in die Situation hineinversetzt. Was das für zwei Heere sind, zwischen denen sich die beiden Helden begegnen, mag der Hörer erschließen. Und es konnte vorausgesetzt werden, daß er es that; er war genug bewandert in der Heldensage, um zu wissen, daß es sich nur um das Heer des Dietrich, der mit hunnischer Hilfe in sein Reich heimkehrte, und um das des Otacher handeln konnte, der ihm den Eingang wehrte. Im übrigen ergibt sich die Exposition aus Hadubrands Rede, die zugleich geradeswegs zur Verwickelung führt. In lebhaftem Gespräche, dessen dramatische Anschaulichkeit noch durch eine begleitende Handlung gesteigert wird, spielt sich das weitere ab; erst am Schluß nimmt der Dichter wieder zu eingehender Erzählung das Wort. Die Tragik des Schicksals, welches den aus dreißigjähriger Verbannung heimkehrenden Alten auf jeden Fall treffen wird, mag er siegen oder unterliegen, ist an dem Wendepunkte des Ganzen in seiner Klage ergreifend zum Ausdruck gebracht. Daß Hildebrand trotzdem schließlich nicht wie ein Widerstrebender und nur zur Verteidigung das Schwert ergreift, daß er vielmehr von wahrhaftigem Heldenzorn erfaßt wird, ist ein ganz vortrefflicher Zug, durch den die Charakteristik des alten Recken realistischer, der weitere Verlauf der Handlung spannender, die Katastrophe wahrscheinlicher wird.

Man hat neuerdings das Hildebrandslied in griechische Hexameter gebracht, und es hat nicht vieler Veränderungen bedurft, um das altdeutsche Heldenlied auf den Ton des homerischen

Epos zu stimmen. Der Vorstellungskreis wie die Ausdrucksweise sind vielfach verwandt, die Objektivität der Darstellung ist die gleiche, echt epische. An die behagliche Fülle des homerischen Stiles erinnert die erste Rede Hildebrands und ihre Einführung. Sonst ist die Sprache knapper; arm an Bildern und weniger reich an Beiwörtern. Von jenem in der altgermanischen Epik so besonders charakteristisch ausgebildeten Stilmittel des Parallelismus, der Variation des Ausdrucks, macht das Hildebrandslied einen mäßigen Gebrauch, der den Fluß der Erzählung nicht hemmt. Aber es schöpft doch mit der Anwendung dieser Figur wie so mancher epischen Formel aus der feststehenden Überlieferung der nationalen Heldendichtung.



Eine Seite aus dem Vocabularius Sancti Galli. Nach dem Original (8. Jahrhundert) in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen. Vgl. Text, S. 29.

saxus stain; cimentus calc; ortus garto; cluasara (statt clausura) piunte (eingehegtes Grundstück); campus feld; ager accar; cultura azwisc (Feldbau); germinat archinit (keimt); nascit arrinit (entspringt); semen samo; pallea spriu (Spreu); festuca halma (Halme); triticus corn; spicas hahir (Ähren); scopa pesamo (Besen); ventilabrus wintscufla (Wurfschaufel); pala scufla (Schaufel); area chasto; scorea stadal (Scheune); flaigegellus (statt flagellus) driscila (Dreschflegel).

Wie reichlich diese Überlieferung noch zu Karls Zeit floß, zeigt neben der Nachricht von des Kaisers Sammlung die langobardische Geschichte des Paulus Diaconus, die aus einem Schatze epischer Stammestraditionen geschöpft ist und uns zugleich belehrt, daß diese zum Teil nicht allein bei den Langobarden, sondern auch bei anderen deutschen Stämmen lebten; so sangen damals noch Sachsen, Bayern und andere Deutsche in ihren Liedern auch von der Freigebigkeit und dem Heldentum des Langobardenkönigs Alboin, der schon vor mehr als 200 Jahren gestorben war. Auch in der Folgezeit taucht ein und das andere Zeugnis über das Fortleben der Heldensage auf, und was dann in mittelhochdeutscher Zeit von deutscher Volkspoesie und Sage aufgezeichnet worden ist, beweist, daß sich bis dahin trotz der Ungunst der Verhältnisse doch noch merkwürdig viel von den Jahrhunderten der Völkerwanderung her erhalten hat; es läßt aber zugleich ahnen, wie viel größer einst der Reichtum gewesen sein muß.

Denn ungünstig waren die Zeiten für die nationale Epik geworden. Die Kirche wollte das gesamte geistige Leben mit ihren Bildungsmitteln umspannen und durchdringen; wie sollte sie nicht in Gegensatz treten zu jener reinnationalen Poesie, die von diesen Bildungsmitteln nichts wußte, die noch ganz in den vorchristlichen Traditionen steckte? Es ist wahr: das wenige, was wir von unserer alten Dichtung wissen, verdanken wir schließlich dem Christentum, denn geistliche Männer waren es, die zuerst die lateinische Schrift auch zum Festhalten deutscher Rede auf dem Pergamente anwendeten und dadurch erst die Möglichkeit einer deutschen Litteratursprache und einer die Jahrhunderte überdauernden schriftlichen Überlieferung schufen. Aber es war eine seltene Ausnahme, daß ihre Kunst einmal der Nationalpoesie zu gute kam. Nicht die Erzeugnisse germanischen Geistes zu verewigen, sondern ihm fremde einzuimpfen, schrieben sie in deutscher Sprache.

Zunächst wurden lateinische Wörtersammlungen mit deutschen Erklärungen versehen.

Systematische Vokabulare, wie das älteste lateinisch-deutsche Taschenwörterbuch, der sogenannte Vocabularius Sancti Galli (vgl. die Abbildung, S. 28), sollten dem Latein lernenden Deutschen, teilweise auch dem Deutsch lernenden Fremden, einen gewissen Wortschatz vermitteln. Einem alphabetischen lateinischen Glossar zu einer bestimmten Gruppe klassischer Autoren wurden die deutschen Übersetzungen beigeschrieben als Hilfsmittel für das Studium dieser Litteratur. In Handschriften der Bibel, geistlicher und weltlicher Schriftsteller trug man über einzelnen Wörtern oder am Rande die entsprechenden deutschen Ausdrücke ein. Kleine Vokabelsammlungen zog man aus ihnen aus.

Diese Glossare und Glossen, die ältesten deutschen Schriftdenkmäler, heben nach der Mitte des 8. Jahrhunderts, noch vor Karls Regierungsantritt, an, und begreiflicherweise stirbt die Gattung das ganze Mittelalter hindurch nicht aus. Wichtig als Sprachquellen, eröffnen sie uns zugleich manchen interessanten Einblick in die Studien der Klosterschulen. Wurde jedem lateinischen Worte eines Textes das deutsche in derselben grammatischen Form übergeschrieben, so entstand eine Interlinearversion; eine vollständige und doch keine zusammenhängende Übersetzung, nicht eine Verdeutschung der Sätze, sondern eine Glossierung von Wort zu Wort, wie es folgende Probe aus der Sanktgallischen Benediktinerregel veranschaulicht (vgl. Abbildung, S. 31):

kewisso zekarawenne sint herzun unseriu indi lihhamun dero wihon piboto dera horsami
Ergo preparanda sunt corda nostra et corpora sanctae praeceptorum oboedientiae
zechamfanne. Indi daz min hebit in uns chnuat samftes pittames truhtinan daz dera ensti sinera
militanda. Et quod minus habet in nos natura possibile rogemus dominum ut gratiae suae
zua tue vns helfa ea cowelihera erda.
(iubeat) adibeat nobis adiutorium om̄i tr̄c.[1]

Doch auch in deutsche Rede, nicht nur in deutsche Wörter wurden schon früh lateinische Texte übertragen. Zunächst katechetische Stücke. Karls mächtiger Wille, seine Bestrebungen und Anordnungen für die Ausbreitung und Festigung des Christentums unter den Deutschen haben auch diese ältesten Aufzeichnungen in zusammenhängender deutscher Sprache ins Dasein gerufen.

An seinen ersten Bekehrungszug gegen die Sachsen (772) erinnert ein Taufgelöbnis, in welchem der aus dem Lateinischen übertragenen Formel die Namen der sächsischen Götter Thuner, Woden und Saxnot (das ist der hochdeutsche Ziu) eingefügt sind: diesen muß der Täufling abschwören; sie, zu denen er mit seinen Vätern als zu den höchsten Wesen gebetet hatte, muß er ausdrücklich als Genossen der Unholde schmähen, ihre Opfer als Teufelsopfer verwerfen.

Um unter den christlichen Stämmen das Verständnis der christlichen Glaubenslehre zu fördern, verordnete Karl im Jahre 789, daß deren Hauptstücke dem Volke ausgelegt werden sollten. Übersetzungen,

---

[1] (Verderbt aus *ministrare*. Der Übersetzer löste die Abkürzungen in *omnis terrae* auf und übertrug es wörtlich, aber ganz sinnlos mit „jeglicher Erde", wie denn seine Arbeit auch sonst reich an Fehlern ist.) Übersetzung: Also müssen unsere Herzen und Leiber vorbereitet werden, kämpfend zu dienen dem heiligen Gehorsam gegen die Vorschriften. Und was bei uns der Natur nicht wohl möglich ist, in Bezug darauf müssen wir den Herrn bitten, daß er seiner Gnade gebiete, uns Beistand zu leisten.

teilweise auch Erklärungen solcher Stücke aus Freisingen, aus St. Gallen, aus Weißenburg zeigen, daß man bei Bayern, Alemannen und Franken dem königlichen Erlasse nachkam. Als weiterhin eine Reichsversammlung im Jahre 802 beschloß, daß jeder Laie das Vaterunser und das Glaubensbekenntnis auswendig lernen sollte, wurde die Ermahnung dazu, wie uns bayrische Niederschriften zeigen, auch in deutscher Sprache verbreitet, unter ausdrücklicher Berufung auf den königlichen Befehl. Und Karl selbst hat diesen auch noch besonders eingeschärft. Die Mittel, ihn durchzuführen, waren nicht zart. Fasten und Prügel standen Männern und Weibern bevor, wenn sie die beiden Stücke nicht im Kopfe hatten. Dabei wurde zeitweilig sogar von der Kirche verlangt, daß man sie lateinisch auswendig lernen sollte. Denn nicht wenige Vertreter hatte die Ansicht, daß die Volkssprachen von allem gottesdienstlichen Gebrauch auszuschließen seien, daß auch in Deutschland allein das Lateinische als die Sprache zu gelten habe, in welcher der Christengott verehrt werden dürfe.

Aber weder bei der Geistlichkeit noch auch vor allem beim Könige ist diese Anschauung durchgedrungen. In einer fragmentarisch überlieferten Gruppe von Übersetzungen, die man nicht ganz ohne Grund in Beziehung zum königlichen Hofe gebracht hat, findet sich auch das Bruchstück einer Homilie, welche den Gedanken verficht, daß man Gott in jeder Sprache dienen könne; und eine Frankfurter Synode vom Jahre 794 stellte denselben Satz fest. Wie jene Homilie, so verdankt auch das Bruchstück einer Predigt des Augustinus seine Aufnahme in dieselbe Sammlung wohl einer Rücksichtnahme auf die noch nicht lange Bekehrten, insofern sie die, welche im Glauben noch nicht fest sind, doch auch als ein notwendiges Glied der Kirche bezeichnet. Die Übersetzung einer Schrift, in welcher der Bischof Isidorus von Sevilla die Wahrheit der christlichen Lehre gegen die Einwürfe der Juden verteidigt, und ein verdeutschtes Matthäusevangelium bilden die umfänglichsten Stücke des Sammelwerkes.

Die Isidorübersetzung ist zugleich das Beste, was zu Karls Zeit in deutscher Prosa geschrieben worden ist. Sie zeigt in der Wahl deutscher Ausdrücke für theologische Begriffe, in dem Streben nach einem wirklich deutschen Stil, in dem Vermeiden der Wiederholung von Wörtern, in dem Einfügen erklärender Zusätze einen in der althochdeutschen Prosa seltenen Grad von Einsicht und von formalem Geschick. Zugleich tritt auch hier die Schmiegsamkeit und der Reichtum der deutschen Sprache hervor, die sie befähigten, eine ihr bisher ganz fremde, abstrakte Gedankenwelt angemessen darzustellen.

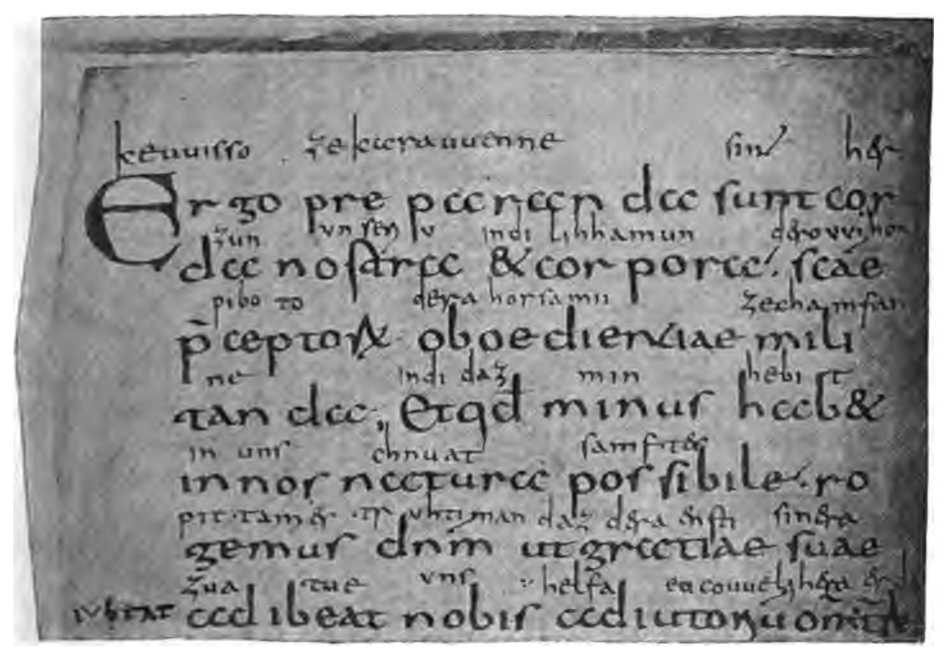
Für das Volk freilich waren Traktate spekulativ-theologischen Inhaltes nichts. Für seine Belehrung mußte die einfache Rede des Priesters die Hauptsache bleiben. So wurde die deutsche Predigt den Priestern und Bischöfen wieder und wieder ans Herz gelegt. Karl ließ den Paulus Diaconus eine Homiliensammlung verfassen, und später legte auch Hrabanus Maurus eine solche an; lateinisch geschrieben, sollten sie doch ein Magazin für die Predigt in der Volkssprache abgeben. Aber über den mangelnden Eifer der Prediger wie über Teilnahmlosigkeit und Unaufmerksamkeit der Hörer war zu klagen.

Sollte ein lebendigeres Interesse für das Christentum geweckt werden, so empfahl es sich, für seine Lehren eine gefälligere und dem Deutschen vertrautere Form zu gewinnen. Man versuchte es mit der Dichtung. Schon das Streben der Kirche nach der geistigen Alleinherrschaft wies darauf hin, die einzige Art geistiger Produktion, welche die Germanen kannten, ihr dienstbar zu machen, der germanischen Poesie statt des nationalen einen christlichen Inhalt zu geben. Das war bei den Angelsachsen schon unternommen; man begann es jetzt auch bei den Deutschen.

Zu derselben Zeit etwa, als man in Fulda das Hildebrandslied abschrieb, wurde in dem oberbayrischen Kloster Wessobrunn ein deutsches Gebet in einen Kodex eingetragen, das nach einem Eingang in allitterierenden Versen in eine hier und da mit regellosen Allitterationen und Endreimen durchbrochene Prosa übergeht.

„Das erfuhr ich unter den Menschen als der Wunder größtes, daß Erde nicht war noch Überhimmel, noch Baum noch Berg; daß die Sonne nicht schien noch der Mond leuchtete, noch das gewaltige Meer. Als da nichts war von Enden noch Grenzen, da war der eine allmächtige Gott, der Männer mildester; und da waren auch mit ihm viele göttliche Geister. Und Gott ist heilig.“ (Hier folgt nun die Prosa:) „Allmächtiger Gott, der du Himmel und Erde geschaffen, und der du dem Menschen so vieles Gute verliehen hast, gib mir in deiner Gnade rechten Glauben und guten Willen, Weisheit und Klugheit und Kraft, den Teufeln zu widerstehen und Böses zu vermeiden und deinen Willen zu wirken.“

Wie der Beschwörung in den heidnischen Zaubersprüchen, so geht hier dem eigentlichen Gebet ein epischer Eingang voran, auf dessen Inhalt sich der Bittende beruft, um der Erfüllung seines Wunsches sicher zu sein. Die Erzählung, daß Gott da war, ehe die Welt war, daß er aus dem Nichts das All geschaffen hat, gibt die größte Gewähr für seine Allmacht; so wird er auch hier seine Kraft, diese Bitten zu erfüllen, seine Überlegenheit über die feindlichen Dämonen beweisen. Einem altsächsischen Gedichte hat, nach einigen Sprachformen zu urteilen, der Verfasser die Eingangsverse entlehnt. Es wird von der Schöpfung gehandelt haben, vielleicht unter Übernahme überlieferter Wendungen altheidnischer kosmogonischer Poesie. Denn die lebendige,



Einige Zeilen aus der Interlinearversion der Benediktinerregel. Nach dem Original (Anfang des 9. Jahrhunderts), in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen. Vgl. Text, S. 29.

vom Gegenwärtigen und Sichtbaren ausgehende Schilderung der unendlichen Leere im Anbeginn zeigt bemerkenswerte Übereinstimmungen mit einer Strophe der Edda, und die Annahme, daß hier beiderseits christlicher Einfluß vorliege, scheint nicht ausreichend begründet.

Die weitere Ausbildung der geistlichen Dichtung gibt der deutschen Litteratur unter Karls Nachfolgern ihr Gepräge. Von einer litterarischen Pflege des Nationalepos verlautet nichts mehr. Man sucht an seine Stelle das christliche Epos zu setzen. Leben, Lehren und Leiden Jesu sollen gesungen werden, wo bisher die alten Mären vom Heldenwerk der trotzigen Recken der Wanderzeit erklangen. Leben, Lehren und Leiden Jesu bilden den Inhalt des bedeutendsten Prosawerkes wie der bedeutendsten Dichtungen dieser Periode.

Im Kloster Fulda befand sich eine alte lateinische Evangelienharmonie, die, auf einem entsprechenden Werke des Syrers Tatian fußend, die Geschichte und Lehre Jesu mosaikartig aus den vier Evangelien nach dem Texte der Vulgata zusammensetzte. Gewiß auf Anregung Hrabans, des damaligen Abtes, wurde sie um 830 von Fuldaer Mönchen ziemlich wörtlich ins Deutsche übersetzt, nächst jenem alten Matthäusfragmente (vgl. S. 30) die erste Probe einer deutschen

Bibel. Und um dieselbe Zeit diente der lateinische Tatian einem sächsischen Dichter als Hauptquelle für das poetisch bedeutendste geistliche Epos des ganzen deutschen Mittelalters, für den „Heliand" (vgl. die beigeheftete Tafel „Eine Seite aus dem Heliand").

Eine alte und glaubwürdige Nachricht, die uns zufällig nur durch eine Aufzeichnung aus dem 16. Jahrhundert erhalten ist, berichtet, daß Ludwig der Fromme einen Sachsen, der bei seinen Landsleuten schon als ein berühmter Dichter galt, zu einer poetischen Verdeutschung des Alten und des Neuen Testamentes veranlaßt habe, damit nicht nur den Litteraten, sondern auch den Illitteraten die Heilige Schrift zugänglich werde. Sicherlich dürfen wir diese Angaben auf jenes aus dem 9. Jahrhundert überlieferte altsächsische Gedicht beziehen, welches in allitterierenden Versen den Hauptinhalt des Neuen Testamentes, das Leben Jesu, wiedergibt und von seinem ersten Herausgeber nach der altsächsischen Form für Heiland „Heliand" genannt wurde. Der Dichter ist unter freier Auswahl der erzählenden und lehrhaften Stücke, die ihm für seinen Zweck am wichtigsten schienen, der Tatianschen Harmonie gefolgt. Er hat auch Bibelkommentare gekannt, insbesondere einen des Hraban, der ihm erst nach dem Jahre 822 zugegangen sein kann, während er anderseits vor 840, dem Todesjahre Ludwigs, sein Werk unternommen haben muß. Daß er dem geistlichen Stande angehörte, wird aus der Kenntnis der bezeichneten Quellen geschlossen. Aber es liegt ihm nichts ferner als der Ehrgeiz, aus seiner Dichtung theologische Bildung leuchten zu lassen. Fast ganz verzichtet er auf die im Mittelalter beliebteste Art der Schriftauslegung, auf die mystisch-symbolische Exegese, die in den einfachsten Thatsachen biblischer Erzählung Sinnbilder dogmatischer und ethischer Lehren sieht. Nicht sowohl um die Dogmen als um das praktische Christentum ist es ihm zu thun. Er will seinen Sachsen die Geschichte Jesu und seiner Jünger menschlich nahebringen, er will sie mit freudiger Hingabe an Christus als ihren Herrn erfüllen, er will die Sitten des kriegerischen, hartmutigen Volkes durch die sanften Lehren des Heilands mildern. Und er ist seiner Aufgabe gewachsen, weil er, von ernster und warmer Liebe zum Christentum erfüllt, doch ein Sachse geblieben ist und durchaus denkt, sieht und spricht wie sein Volk.

Die stärkste sittliche Macht im sozialen Leben der Germanen, die Mannentreue, nimmt er auch für die Religion in Anspruch.

Gott ist der hehre Himmelskönig, der Siegesfürst, der mächtige Schutzherr, der von der Himmelsaue her über alles waltet, das Land und die Leute. Ihm soll man dienen um seine Huld, lautere Treue ihm tragen; dann gewinnt man Anteil am himmlischen Reiche, Heim in dem Besitze da droben auf der grünen Gottesaue, dann kommt man in seine Gewalt, genießt mit seinem Herrn das köstliche Treiben, hat seine Huld und lebenslangen Ruhm. Besonders wird auf Christus und seine Jünger das Verhältnis des Fürsten zu seinem Gefolge übertragen. Christus ist der mächtige, der berühmte Herrscher, der kräftigste der Könige, der liebe Landeswart, der gern viele Mannen empfängt und ihnen Schutzherrschaft verheißt auf lange Zeit, wie er es wohl zu leisten vermag. Seine Jünger sind seine Degen und sein Gesinde, treuhafte Mannen, kraftberühmte, edelgeborene Männer. Als Matthäus sein Amt verläßt, um ihm zu folgen, da heißt es, daß der Königsdegen sich einen milderen Schatzspender erkor, als sein irdischer Herr gewesen war, einen, der ihm dauerndere Fürsorge gewährte. Denn vor allem erwerben sich natürlich Christi Jünger durch treuen Dienst jenen himmlischen Lohn. Daß sie ihren Herrn bei seiner Gefangennahme im Stiche lassen, daß ihn Petrus verleugnet, muß freilich dem Sachsen als feiger Bruch der Lehnstreue erscheinen. Die aus der Bibel fließende Vorstellung, daß so manches geschehen mußte, nur damit einmal prophezeite Dinge erfüllt würden, muß hier dem schicksalsgläubigen Germanen über den verletzenden Punkt hinweghelfen. Um so lieber verweilt der Dichter bei Beweisen der Treue, wie der Aufforderung des Thomas, mit dem Heiland in das Land seiner Widersacher zu gehen, weil es einem Degen zieme, fest bei seinem Herrn zu stehen und mit ihm zu sterben; dann bleibe ihm Ruhm nach dem Tode, gute Worte vor den Menschen. Beim Überfall in Gethsemane läßt der Dichter die Jünger sich wenigstens zunächst

traten um den rettenden Christ näher herum
he Gefolgsleute, wie er sich selbst auserwählt hatte,
Waltende, unter dem Volke. Es standen die weisen Menschen,
Männer, um den Gottes Sohn sehr begierig,
Leute, nach Wunsch: sie hatten nach den Worten Verlangen,
nen und schwiegen, was ihnen des Volkes Herr,
Waltende selbst, wollte mit Worten künden,
'en Leuten zuliebe. Da saß der Landeshirt
ı Angesicht zu Angesicht vor den Männern, Gottes eigenes Kind,
llte mit seiner Rede manch kluges Wort
Leute lehren: wie sie Gott Lob
diesem Weltreiche wirken sollten.
saß da und schwieg und sah sie lange an,
r ihnen hold in seinem Sinn, der heilige Herr,
d in seinem Mute; und da entschloß er seinen Mund,
s mit Worten, der Sohn des Waltenden,
nch preiswürdiges Ding und sagte den Menschen
klugen Worten, denen, die er zu der Versammlung dorthin,
rist der allwaltende, auserwählt hatte,
che wären von allen Erdenkindern
tt die wertesten vom Geschlechte der Menschen.
sagte ihnen da wahrheitgemäß, sprach, daß die selig wären,
Menschen auf diesem Erdkreise, die hier in ihrem Geiste wären
ı aus Demut: „Denen ist das ewige Reich,
· sehr heilige, auf der Himmelsau
ges Leben gegeben." Er sprach, daß auch selig wären
sanftmütigen Menschen: „Die werden die herrliche Erde
.tzen, dasselbe Reich." Er sprach, daß auch selig wären, [erwarten,]
hier beklagten ihre bösen Thaten: „Die dürfen hinwiederum Erwünschtes
ɔst in ihres Herren Reiche. Selig sind auch, die hier nach Heilsamem gelüstet,
Helden, daß sie recht urteilen. Dafür werden sie in dem Reiche des Herrn
ättigt werden, um ihrer verständigen Thaten willen: solche heilsamen
Dinge werden sie erlangen,
Helden, die hier recht urteilen, nicht in geheimer Beratung betrügen wollen
Männer da, wo sie beim Gerichte sitzen. Selig sind auch, denen hier
Sinn in der Heldenbrust: denen wird der heilige Herr, [mild wird]
Mächtige, selbst milde. Selig sind auch unter diesem zahlreichen Volke
welche ihr Herz gereinigt haben: die werden den, der des Himmels waltet,
ɔn in seinem Reiche." Er sprach auch, daß selig wären, [setzen wollen,]
hier friedfertig unter diesem Volke leben und keinerlei Kampf ins Werk
eit mit eigenen Thaten: „Die werden Söhne Gottes genannt werden,
n er will ihnen gnädig werden; deshalb werden sie lange genießen
·st sein Reich." Er sprach, daß auch selig wären
Helden, die gerechten Willen hätten und um deswillen dulden mächtiger
ß und Harmrede: „Denen ist auch im Himmel [Männer]
ttes Aue gegeben und Leben des Geistes [. . .]"

bereit erklären, für ihren Herrn zu sterben, und das Herz geht ihm vollends auf, als er erzählen kann, wie in Petrus, dem behenden Schwertdegen, die Wut aufkocht, wie er sprachlos ist vor Harm, daß man seinen Herrn binden will, wie dann der kühngemute Held zornentbrannt sich vor seinen Fürsten stellt, hart vor seinen Herrn, das Schwert zieht und mit mächtigem Streiche den vordersten der Feinde trifft, „daß ihm schwertblutig Wange und Ohr von der Mordwunde barst“.

Wohl um des Heldentumes des Heilandes selbst willen läßt er aus dessen heißem Gebetsringen am Ölberg die Bitte, den Kelch vorübergehen zu lassen, fort. Auf Christi Königtum, seiner beiden Eltern königliche Abstammung, legt er besonderes Gewicht. Dort, wo sein Ahnherr, der mächtige David, seinen Hochsitz gehabt hatte, in Bethlehem, ward er geboren, und die Mutter wickelt den Neugeborenen alsbald in Prachtgewänder; daneben nimmt sich dann freilich die Krippe, in die das Christkind gelegt wird, gar wunderlich aus. Man sieht, der aristokratische Charakter des durchaus nicht unter dem gemeinen Volke, sondern an den Höfen und Edelsitzen gepflegten Nationalepos kann sich auch in dessen christlicher Metamorphose nicht verleugnen.

Aber das hindert den Dichter keineswegs, den ganz anders gearteten Kern der christlichen Sittenlehre seinen Volksgenossen eindringlich zu Gemüte zu führen. Die Lehren der Demut, Sanftmut und Liebe, ja selbst der Feindesliebe, die Gefahren des Reichtums, die Gnade, welche die Armen und Bedrückten und deren Beschützer vor Gott finden, alles das wird in Christi Reden und Gleichnissen, die den Mittelpunkt seiner Dichtung bilden, ausführlich erörtert, ohne alles Eifern und ohne allen Glaubensfanatismus, im Tone ruhiger Weisheitslehre und ernster, ans Herz greifender Mahnung.

Extreme Vorschriften, wie die über die Ehescheidung und den Gebrauch von Scheltworten, unterdrückt der Dichter, und als Entgelt für einen Streich, den die rechte Wange empfangen hat, auch noch die linke darzubieten, mutet er seinen Sachsen nicht zu. So sehr er auch mahnt, die ewigen Freuden des Himmels über die vergänglichen der Erde zu stellen, er predigt doch nicht Weltverachtung. Das Leben gilt ihm doch auch als etwas recht Schönes und Wünschenswertes. „Er gab dem Todverfallenen, dem Helden, der schon gerüstet war zum Wege zur Hel, das Leben, ließ ihn auf dieser Welt weiterhin die Wonnen genießen“, so heißt es von Christus, als er Tote auferweckt. Der Tod erscheint noch als Werk des Schicksals. Von dem Sterbenden heißt es: „ihn nimmt die Wurd hin“, d. h. die Schicksalsgöttin, die auch in der nordischen Mythologie als die Norne Urd erscheint. Und als Jesus den Jüngling von Nain auferweckt, schützt er sein Leben gegen die metodogiscapu, d. h. eigentlich das, was die Messenden, die Götter, schaffen, das von ihnen verhängte Schicksal. Auch reganogiscapu, Schöpfungen der Ratenden, werden die Geschicke genannt.

Schon diese Namen zeigen den engen Zusammenhang der Vorstellung mit der germanischen Mythologie. Der Glaube an das Schicksal, dessen unabänderliche Fügungen gelassen zu tragen dem Tapferen ziemt, bildet von der heidnischen Zeit her noch lange eine sittliche Macht im Leben der Deutschen. Immer wieder zeigt es sich: der Dichter macht durchaus Ernst mit der christlichen Sittenlehre, aber er impft das fremde Reis auf den Stamm heimischer Anschauungen.

In der Erzählung nimmt der Verfasser gerne die wenigen Gelegenheiten wahr, wo er Schilderungen im Stile des Heldenepos entwerfen kann.

Das Hochzeitsmahl zu Kanaan, das Geburtstagsfest des Herodes wird unter seinen Händen zum fröhlichen Zechgelage in der Halle eines germanischen Fürsten. Wo von Christi Wunderthaten auf dem Meere die Rede ist, sehen wir das hochgehörnte Schiff die klare Flut zerteilen, sehen dann das finstere Wetter aufsteigen, die Wogen wachsen, hören sie am Steven krachen, sehen das Meer in zornigem Aufruhr, das Ringen von Wind und Wasser: das prächtige Bild eines Seesturmes.

Und auch sonst weiß der Dichter eine ganz kurze Andeutung der Bibel zu lebhaft anschaulicher Erzählung und Schilderung auszugestalten.

So führt er uns die Witwe von Nain, von deren Empfinden und Gebahren die Bibel nichts berichtet, deutlich vor Augen, wie sie hinter der Bahre des einzigen Sohnes einhergeht, bekümmerten Herzens; wie sie die Hände schlägt, klagt und jammert, das armselige Weib; denn sie hat nun keine Wonne mehr; die

hatte sie alle gesetzt auf den Einzigen, den ihr jetzt die Wurd genommen hat, das mächtige Göttergeschick. Und wie dann auf das Gebot des Heilandes der Jüngling sich aufrichtet, mit seinen Verwandten zu sprechen beginnt, wie die Mutter in überströmender Glückseligkeit dem Herrn zu Füßen sinkt und ihn vor allem Volke preist, alles wird mit herzlichem Anteil und lebendiger Anschauung dargestellt.

Ganz frei und ausführlich spinnt der Dichter die Geschichte von Herodes und den Magiern aus. Da werden diese sogleich dem Könige persönlich gegenübergestellt und ausgefragt, ob und wem sie gewundene Goldringe als Gabe bringen; da wird ein Hinweis Hrabans auf eine Prophezeiung Balaams gleich benutzt, um den alten Weisen selbst leibhaftig vorzuführen, wie er seine Erben und seine Mannen um sein Sterbelager versammelt, um ihnen sein geheimes Wissen von der zukünftigen Geburt Christi und dem Sterne anzuvertrauen und die Huldigungsfahrt zu dem göttlichen Kinde zu gebieten. Der Verfasser des „Heliand" sieht eben alles, wovon er spricht, gegenständlich vor Augen. Wird in der Bergpredigt die hochliegende Stadt erwähnt, so hat er gleich die Burg droben auf dem Holmkliff wie ein von Riesen aufgetürmtes Werk vor sich; ist von dem Alter des Zacharias und der Elisabeth die Rede, so sieht er leibhaftig die kraftlosen Gestalten, die trüben Augen, die welken Gesichter, die mageren Leiber, aus denen aller Mut und alle Lebensfrische gewichen ist.

Wem sich so bei den verschiedenartigsten Dingen immer sogleich die frische Anschauung wirklichen Lebens in wechselnder Fülle aufdrängt, um alsbald greifbaren Ausdruck zu gewinnen, der ist ein wirklicher Dichter. So ist denn auch die alte Nachricht durchaus wahrscheinlich, daß der Verfasser des „Heliand", schon ehe er dies Werk begann, bei seinem Volke in dem Rufe eines berühmten Sängers gestanden habe.

Aber wir haben noch eine andere Bürgschaft dafür. Der Stil des „Heliand" ruht ganz auf den Traditionen des Nationalepos. Die Vergleichung mit anderen Denkmälern germanischer Allitterationspoesie, besonders mit angelsächsischen, läßt keinen Zweifel darüber, daß ihnen allen ein alter epischer Formelschatz gemeinsam zu Grunde liegt. Und in diesem ist der Heilanddichter so zu Hause, wie es nur bei innigster Vertrautheit mit dem Volksepos möglich war. Sein Werk bietet daher eine Fundgrube für die Kenntnis unseres ältesten nationalepischen Stiles, die bei der überaus dürftigen Überlieferung der Heldendichtung jener Zeit nicht genug zu würdigen ist. Wie reichlich er das alte Stilmittel der Variation des Ausdrucks verwendet, wird man schon oben an den Stellen, wo die Charakteristik seiner Dichtung dem Texte genauer angeschlossen wurde, wahrgenommen haben. In diesem Punkte hält er sich im Gegensatz zum „Hildebrandsliede" von Übermaß nicht frei. Ein Gedanke, ein Bild, eine Situation erfüllt ihn manchmal derartig, daß er sie immer wieder in neuen Variationen vorbringt, auch wohl noch einmal darauf zurückspringt, wenn die Rede schon fortgeschritten war. So muß man denn allzulange den *einen* Fleck umkreisen, statt vorwärtszukommen.

Aber er macht dabei nicht leere, nur versfüllende Redensarten. Ihm steht wirklich eine außerordentliche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks zur Verfügung, und in diesem überlieferten epischen Synonymenschatze bewundern wir eine Vielseitigkeit und sinnliche Frische der Anschauung, die bei einer Übertragung in unsere Sprache nur allzusehr verblaßt. Daß dieser ganze Stil mehr für das Heldenepos paßt als für ein geistliches Gedicht, ist klar, und so mag man bedauern, in diesem Gewande den Leib nicht mehr zu finden, auf den es zugeschnitten war. Aber von nicht geringerem Interesse ist es, in dem „Heliand" nach Form und nach Inhalt eine so vollständige Germanisierung der christlichen Geschichte und Lehre zu sehen, wie sie uns nie und nirgend sonst in Deutschland entgegentritt.

Jene Niederschrift, die uns über den Heilanddichter aufgeklärt hatte, berichtete, daß derselbe auch das Wichtigste aus der alttestamentlichen Geschichte von der Schöpfung an behandelt habe. Erhalten war uns bis vor kurzem von einer solchen Dichtung nichts, und der „Heliand", der einen

ganz selbständigen Eingang hat, setzt sie auch nirgend voraus. Gleichwohl sprach für die Richtigkeit jener Angabe der von Eduard Sievers geführte Nachweis, daß in einer angelsächsischen Bearbeitung der Genesis der Abschnitt, welcher den Sturz der bösen Engel und den Sündenfall des Menschen behandelt, aus einer altsächsischen, dem „Heliand" im Ausdruck aufs nächste verwandten Vorlage umgeschrieben sein müsse. Jetzt sind sowohl Sievers' scharfsinnige Erörterungen als die alten Angaben glänzend bestätigt worden. In einer lateinischen Handschrift der Vatikanischen Bibliothek haben sich, auf frei gebliebenen Blättern und Blattteilen von einer Hand des 9. Jahrhunderts eingetragen, außer einem Stücke des „Heliand" auch drei Fragmente der „Altsächsischen Genesis" gefunden, deren erstes, mit Adams Klage nach dem Sündenfall beginnend, sich noch mit den letzten Versen jener angelsächsischen Umschreibung deckt. Das zweite behandelt die nächsten Ereignisse nach Abels Ermordung, das dritte den Besuch Gottes bei Abraham und Sodoms Untergang. Es ist zweifellos der Stil und meines Erachtens auch die Hand des Heliandbichters, die sich hier zeigt; nur scheint mir seine Darstellung noch gereifter. Denn wie es der weit größeren Wichtigkeit des Neuen Testamentes entsprach, und wie es der völlig selbständige Anfang des „Heliand" wahrscheinlich macht, hat der Dichter wohl erst nach diesem die poetische Bearbeitung alttestamentlicher Geschichten unternommen. Von der Variation des Ausdrucks macht er jetzt nicht mehr den übermäßigen Gebrauch wie früher; in der Auswahl und Anordnung des Stoffes zeigt sich sein Vermögen von der besten Seite, und in der lebendigen Auffassung und selbständigen Ausführung der gegebenen Situationen und Motive bewährt sich auch hier der echte Dichter.

Ergreifend ist Adams Klage, wie er mit der verscherzten Wonne das gegenwärtige Elend vergleicht, wo er und sein Weib wehrlos preisgegeben sind des Hungers und Durstes bitterer Pein, den von Osten, Westen, Süden und Norden herfahrenden Winden, dem in schwarzem Gewölk aufziehenden Unwetter, das in Hagelschauern niederfährt, und dann wieder der heiß vom Himmel strahlenden Sonne. In des Herrn Gespräch mit Kain ist durch veränderte Anordnung eine bessere Entwickelung und Steigerung hineingebracht, als sie der Bibeltext bietet, und ganz frei und wahrhaft poetisch ausgeführt ist der Schmerz der nun ihrer beiden Kinder beraubten Eltern, wie er Eva überwältigt, als sie Abels blutiges Gewand wäscht, und wie die Ehegenossen oft zusammen jammernd auf dem Sande stehen, sich selbst anklagend. Mit keuscher und souveräner Hand ist aus Abrahams und Sodoms Geschichte alles beseitigt, was das sittliche Gefühl verletzt, und die Sünde der Sodomiten gestaltet der Dichter ohne weiteres zu derjenigen um, die unter seinen Sachsen am meisten zu bekämpfen war, zu Mord und Totschlag.

So hat unsere Kenntnis dieses trefflichen Künstlers durch den neuen Fund eine schöne Bereicherung erfahren, und zu bedauern ist nur, daß die vatikanische Handschrift nicht mehr, vor allem, daß sie nicht eine jener kriegerischen Szenen des Alten Testamentes enthält, die uns den Stil des altsächsischen Epos in seinem eigentlichen Lebenselement gezeigt haben würden.

Ein einzelnes Kapitel christlicher Welt- und Heilsgeschichte wird in einem oberdeutschen Gedichte nur teilweise in ähnlichem Geiste behandelt. Lenkt das „Wessobrunner Gebet" den Blick auf den Uranfang der Dinge, der „Heliand" auf den Mittelpunkt des göttlichen Weltplans, so wendet sich dies bayrische Gedicht, das „Muspilli" (vgl. die Tafel bei Seite 36), dem Ende des Menschen und dem Ende der Welt zu.

Nach dem Tode des Menschen streiten sich Engel und Teufel um die Seele. Je nachdem sie dem einen oder dem anderen Heere zufällt, hat sie schon jetzt die Freuden des Paradieses oder die Qualen der Hölle zu dulden. Beim Jüngsten Gericht aber wird die Seele mit dem wiedererweckten Leibe vereinigt, und der Mensch wird nun in alle Ewigkeit zur Höllenpein verdammt oder zur Himmelslust berufen.

Ermahnungen, durch die Ausübung christlicher Tugenden im diesseitigen Leben für das jenseitige Sorge zu tragen, durchziehen diese Schilderungen. Beides ist im allgemeinen etwas ärmlich im Ausdruck, ohne die Farbe und Lebensfrische des „Heliand". Nur ein Stück zeichnet

sich vor seiner Umgebung merklich aus, eine höchst bewegte Darstellung des Weltunterganges, welche die christlichen Traditionen über den Gegenstand teilweise ganz frei umgestaltet hat.

„Das hörte ich sagen hochheilige Männer, daß der Antichrist mit dem Elias kämpfen solle.“ In grimmem Streit wird jener, dem der Satan selbst zur Seite steht, besiegt; aber auch Elias erhält eine Wunde. Und wenn nun aus dieser das Blut auf die Erde trieft, „so entbrennen die Berge, kein Baum bleibt auf der Erde stehen; das Moor verschlingt sich selbst, es schwelt von der Lohe der Himmel, der Mond fällt, Mittelgart (die Erde) brennt, kein Stein bleibt stehen. Dann fährt der Gerichtstag ins Land, fährt mit dem Feuer die Menschen heimzusuchen; da kann denn kein Verwandter dem anderen helfen vor dem Muspilli“, d. h. vor dem Verderber der Erde, dem Weltbrand.

Möglich, daß dies Stück, das auch nicht ganz an der Stelle steht, wo man es erwarten sollte, aus einer älteren Dichtung übernommen ist. Von der gewaltigen Vorstellung des Weltunterganges wenden sich dann einige Verse plötzlich zu einer persönlichen Beziehung: „Wenn die breite Erdmasse ganz verbrennt und Feuer und Luft es alles hinwegfegt, wo bleibt dann das Grenzland, da man ehedem mit seinen Verwandten stritt?“ Und die Antwort erfolgt in Reimversen.

Das Feuer hat die Mark verzehrt,
die Seele steht von Angst beschwert;
nicht weiß sie, wie die Schuld bezahlen:
so fährt sie zu den ew'gen Qualen.

Die Stelle wird noch merkwürdiger durch die Art, wie das Gedicht überliefert ist. Es ist, jetzt am Anfang und am Ende unvollständig, auf frei gebliebenen Stellen eines lateinischen Kodex eingetragen, der Ludwig dem Deutschen als Knaben gewidmet war, und der in Regensburg, wo er gefunden wurde und wo Ludwig Hof hielt, sicherlich in den Händen des Königs gewesen ist (vgl. die beigeheftete Tafel „Eine Seite aus dem Muspilli“). Die Einzeichnung des deutschen Gedichtes stammt von einer Hand, die kunstmäßiges Schreiben augenscheinlich nicht gewohnt war. Geschah sie zu Ludwigs Lebzeiten, so kann schwerlich jemand anders als er selbst oder eine ihm sehr nahe stehende Persönlichkeit sein Buch in dieser Weise verwendet haben. Und wer möchte dann nicht in jenen Versen eine Anspielung auf die unheilvollen Zwistigkeiten der Söhne Ludwigs des Frommen sehen und einen reuevollen oder zur Reue mahnenden Hinblick auf den Lohn, der solchen Thaten gebührt? Aber Sicherheit ist hier nicht zu gewinnen, und es läßt sich weder beweisen, daß diese Niederschrift, deren Quelle jedenfalls aus älterer Zeit stammt, schon bei Lebzeiten des Königs, noch daß sie erst nach seinem Tode erfolgt sei.

Jedenfalls hat ein Dichter bei dem König genug Interesse für deutsche geistliche Poesie vorausgesetzt, um ihm sein Lebenswerk zu widmen: es ist Otfried von Weißenburg mit seinem gereimten Evangelienbuch (vgl. die Tafeln „Die Kreuzigung Christi“ und „Eine Seite aus Otfrieds Evangelienbuch“ bei S. 38 und S. 40). Auch dies althochdeutsche Leben Jesu steht wie das niedersächsische in gewissen Beziehungen zu Fulda und Hraban. Otfried erzählt selbst, daß er von Hraban, der ehedem dort der Klosterschule vorgestanden hatte, erzogen sei, und Hrabans Matthäuskommentar ist unter den Quellen, die auch er benutzt hat. Als Otfried seine langjährige Arbeit um das Jahr 868 als Mönch des Klosters Weißenburg im Elsaß abschloß, war sein verehrter Lehrer längst gestorben, und er schickte das Buch an Hrabans Nachfolger auf dem Mainzer Bischofsstuhl, Liutbert, zur Approbation mit einer ausführlichen lateinischen Auseinandersetzung über Veranlassung, Anlage und Regeln seiner Dichtung. Dann aber übersandte er auch seinem Gönner, dem Bischof Salomo von Konstanz, zwei Sankt Galler Freunden und König Ludwig dem Deutschen je ein Exemplar mit einer poetischen Widmung in deutschen Strophen, deren Anfangs- und Endbuchstaben jedesmal ein kunstvolles lateinisches Akrostichon auf den Empfänger bilden.

ACCIPE SUMME PUER
PARUU̅ HLUDOUUICE LIBELLU̅.

QUEM TIBI DEUOTUS
OPTULIT EN FAMULUS.

SCILICET INDIGNUS IUUA
UENSIS PASTOR OUILIS.

DICTUS ADALRAMMUS
SERUULUS IPSE TUUS.

za diu. sorgen drato der sih. suntigen
uueiz, uue demo. in uuinstri scal sino
uirina stuen; prinnan in pehhe. daz ist
rehto paluuic dink, daz der man
haret ze gote enti imo hilfa ni quimit

Eine Seite aus dem Muspilli.

Nach der einzigen Handschrift (9. Jahrh.), in der kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München.

Übertragung der umstehenden Handschrift.

Accipe, summe puer,
parvu*m*, Hludowice, libellu*m*,
quem tibi devotus
optulit, en, famulus,
scilicet indignus Iuva[-]
vensis pastor ovilis
dictus Adalrammus,
servulus ipse tuus.

zadiu, ſorgen drato, der ſih ſuntig[e?]n weiz. we demo in vinſtri ſcal ſino virina ſtuen, prinnan in p[e]hhe. daz iſt rehto palwic dink, daz der man haret zegote enti imo hilfa niquimit.

Nimm hin, erhabener Jüngling,
Ludwig, das kleine Büchlein,
das dir ein ergebener
Diener hier darbringt,
nämlich der unwürdige Hirt
der Salzburger Hürde,
Adalram genannt,
dein Knecht.

[dann mag denken] daran, sehr sorgen, der sich sündig weiß. Weh dem, der in der Finsternis soll seine Sünden büßen, brennen in der Pechhölle. Das ist ein recht verderbliches Ding, daß der Mensch ruft zu Gott und ihm Hilfe nicht kommt.

Es zeigt sich schon hier: Otfried ist im Gegensatz zu dem Verfasser des „Heliand" ein **gelehrter Kunstdichter**; und das tritt in seinem Werke durchweg zu Tage. Otfried ist der althochdeutsche Opitz, wenn auch nicht nach dem Umfang seines Erfolges, so doch nach der Art seiner persönlichen Leistung. Er will wie Opitz der gelehrten Dichtung in fremder Sprache eine ebenbürtige Gelehrtendichtung in deutscher Zunge gegenüberstellen, und er bringt wie Opitz theoretisch und praktisch eine strengere metrische Form zur Geltung, die auf einer Vereinigung fremder und heimischer Elemente beruht. Wie Opitz mit dem alten Knüttelvers, so bricht Otfried mit dem Alliterationsverse; führt jener einen regelmäßigen und der natürlichen Betonung entsprechenden Wechsel von Hebung und Senkung durch, so zeigt auch Otfrieds Vers eine viel festere metrische Begrenzung als die alte Alliterationszeile; erhebt Opitz den Alexandriner zum herrschenden Versmaß, so hat Otfried zuerst den **Reimvers** in größerem Umfang und mit Konsequenz durchgeführt.

Der Endreim stammt aus der vulgär-lateinischen Dichtung. Aus ihr ist er ebensowohl in den lateinischen kirchlichen Hymnus wie in die romanische Volkspoesie übergegangen. Daß ihn von den romanisierten Westfranken auch die deutsch gebliebenen Rheinfranken schon kennen gelernt hatten, ehe Otfried dichtete, ist nicht unwahrscheinlich. Vielleicht fand er sich schon zugleich mit etwas strenger gemessenen Versen und strophischer Form in kleinen Liedern, wie sie die fahrenden Spielleute dem einen zum Lobe, dem andern zum Spotte sangen, sowie in Liebesliedern und in Tanzliedern. Wenigstens wird der Gesang bei dieser Gattung strophische Gliederung und eine weniger dehnbare Versform bedingt haben, als sie der epischen Alliterationszeile eigen war, deren Bau der Bestimmung für eine freiere Recitation entspricht. Erhalten ist uns freilich von derartigen Liedern nichts; es ist uns nur bezeugt, daß sie existiert haben. Ihnen gerade war die Geistlichkeit aus leicht begreiflichen Gründen besonders feind. So eifert Hraban gegen deutsche Christen, die sich trunken vom Gelage erheben, um zu tanzen und zu springen und Liebesworte und allerlei üppiges Zeug zu singen. Otfried aber berichtet, daß er zu seiner Dichtung veranlaßt sei, weil unanständiger Gesang der Laien die Ohren frommer Männer verletzt habe; der solle nun durch das Singen seiner Dichtung verdrängt werden.

Lyrisch ist denn auch zum Teil ihr Charakter, und in liedartige Abschnitte ist sie zerlegt. Refrainartig wiederkehrende Strophen, die Aufforderung an die Hörer, mit einzustimmen, die Beifügung von „Neumen", einer unvollkommenen Notenschrift, zu einigen Versen: diese vereinzelten Erscheinungen dienen dazu, den Zusammenhang von Otfrieds Kunst mit der Lyrik weiter zu bestätigen. Daß sie auch durch die lateinische Kirchenlyrik beeinflußt sei, hat man gewiß mit Recht angenommen. Die beliebteste Art des kirchlichen Hymnus zeigt fast dieselbe Form des Verses und der Strophe wie Otfrieds Werk. In beiden umfaßt jeder Vers vier Hebungen, auf deren letzte keine Senkung mehr folgen darf, und je vier solcher Verse schließen sich immer zu einer Strophe zusammen. Nur hat der Hymnenvers, ein vierfüßiger Jambus, seine feststehende Silbenzahl und den regelmäßigen Wechsel von Senkung und Hebung, während bei Otfried die Senkung auch fehlen kann, wenn die gehobene Silbe lang und gewichtig genug ist, einen ganzen Takt zu füllen. Darin folgt Otfried einem auch der Alliterationspoesie geläufigen germanischen Versprinzip, und wenn er von den vier Hebungen seiner Verse in der Regel zwei, seltener eine durch Accentuierung besonders hervorhebt, so erinnert das an die zwei Haupthebungen der alliterierenden Halbzeile, die sich übrigens oft genug an Umfang mit dem Otfriedschen Verse deckt und dann mit Betonung von zwei Nebenhebungen ganz wie dieser gelesen werden kann. Auch daß Otfried und gleich ihm die Verfasser der kleineren althochdeutschen Reimgedichte die beiden durch den Endreim gebundenen Verse immer zu einer Langzeile vereinigen, mag aus

dem Zusammenhange mit der Technik des allitterierenden Verses erklärt werden. In den ältesten Teilen seiner Dichtung steht der Versrhythmus dem der Allitterationspoesie noch am nächsten; hier fehlt sogar in einzelnen Fällen noch der Endreim, und häufig stellt sich die Allitteration ein. Aber bald gelingt es ihm, sein metrisches Schema genauer und konsequenter durchzuführen.

Daß Otfried sich etwa ganz selbständig seinen Reimvers und seine Strophe aus einer Kombination des Metrums der lateinischen Hymnen mit dem der deutschen Allitterationspoesie gebildet haben sollte, ist schon deshalb nicht anzunehmen, weil vereinzelte Endreime bereits in den allitterierenden Gedichten vorkommen, weil sein gelehrtes Werk nicht eine so weite Verbreitung und Wirkung erreicht haben kann, daß es im stande gewesen wäre, eine in der deutschen Dichtung bis dahin ganz unerhörte Form statt einer seit Jahrhunderten allein herrschenden einzubürgern, und weil Otfried in der Zuschrift an Liutbert über den Reim spricht, als wäre er der fränkischen Sprache geläufig. Aber daß er den Reim regelmäßig durchzuführen sucht, hebt er ebenda doch ausdrücklich hervor. Die Konsequenz im Gebrauche des Endreims, des strenger geregelten Verses, der gleichmäßigen Strophe, und die Anwendung dieser Formen in einer großen episch-didaktischen Dichtung, das ist das Neue, was Otfried für den deutschen Versbau geleistet hat.

Aber nicht nur der metrischen Form nach hat der Weißenburger Mönch eine Kunstdichtung schaffen wollen. Sein fränkischer Nationalstolz läßt ihn von einer Gebildetendichtung und von einer Geschichtschreibung in seiner Muttersprache träumen, die es mit der lateinischen aufnehmen könnte. Sind doch die Franken, so etwa sagt er, den alten Griechen und Römern an Kriegstüchtigkeit gleich, stehen sie ihnen doch auch an Verstand durchaus nicht nach, haben sie doch allen zeitgenössischen Völkern ihre Überlegenheit bewiesen, sind sie doch durch christlichen Glauben und göttliche Gnade ausgezeichnet: warum sollen sie keine eigene Litteratur haben, warum sollen die Leistungen ihrer zahlreichen geistigen Größen immer nur einer fremden, nicht der eigenen Sprache zu gute kommen? Seine Freunde haben ihn auf die patriotisch-geschichtliche Poesie eines Virgil, Lucan, Ovid, auf die christliche eines Juvencus, Arator, Prudentius hingewiesen; die Franken dürften nicht länger säumen, Ähnliches zu leisten. So hat er zur Feder gegriffen.

Jene drei christlichen lateinischen Dichter sind auf sein Werk nachweislich von Einfluß gewesen. Aber Otfried hat sich durchaus nicht begnügt, irgend einer einzelnen Quelle zu folgen. In gelehrter Arbeit hat er sich seinen Stoff zusammengetragen. Er schließt sich nicht wie der „Heliand" dem Tatian an, sondern er trifft im Anschluß an die kirchlichen Perikopen eine Auswahl aus den vier Evangelien und disponiert nach eigenem Plane das Ganze auf fünf Bücher. Er benutzt außer den Dichtern auch Homilien und Kommentare, teilweise dieselben Kommentare wie der Verfasser des „Heliand", aber doch in ganz anderer Weise. Der Helianddichter ist Volksprediger, Otfried ist Theologe. Wo der eine Christus und der Bibel das Wort läßt, muß der andere mit seinen eigenen Bemerkungen dazwischentreten; wo jener eine einfache praktische Sittenlehre anknüpft, ergeht sich dieser in umständlichen theoretischen Erörterungen. Jene gelehrte symbolische Schriftauslegung, deren sich der Sachse so gut wie ganz enthielt, ist Otfrieds Steckenpferd.

An die Erzählung von den Weisen aus dem Morgenlande, die wir jenen rein episch ausgestalten sahen, knüpft Otfried statt dessen die Erörterung, daß die Gaben der Weisen, Weihrauch, Gold und Myrrhen, Christi Priestertum, Königtum und Tod bedeuten, und die Heimfahrt der Magier legt er dahin aus, daß wir unsere Heimat aufsuchen sollen, d. h. das Paradies, aus dem wir in die Fremde, das irdische Jammerthal, verstoßen sind. Bei der Schilderung von Christi Einzug in Jerusalem verschweigt der sächsische Dichter, daß der Herr auf einem Esel ritt; er will ihn nicht in einer Situation zeigen, die den Sachsen eines Königs unwürdig erschienen sein würde. Otfried erwähnt das Tier nicht nur, sondern er macht es auch noch zum Gegenstande eines besonderen exegetischen Kapitels. Der Esel sind wir selbst, wir Hei[illegible]nen,

Erklärung des umstehenden Bildes.

Christus am Kreuz, auf Maria herniederschauend; zur andern Seite unter dem Kreuze Johannes. Über dem Kreuze Sonne und Mond, ihr Angesicht verhüllend. Die Darstellung entspricht Otfried IV, 32 u. 33:

Múater sin thiu gúata thiz allaz scówota, théso selbun quísti, thio rúartun iro Rózagemo múate . . . [brústi,	Seine Mutter, die gute, schaute dies alles, diese Martern, die ihr Herz rührten, mit thränenschwerem Sinn . . .
Sin drút ouh stuant thar éiner mit thiarnuduamu réiner;	Auch stand da jener, den er lieb hatte, der jungfräulich Reine;
er gibúrita ouh tho thár joh sáh imo thaz jámar.	er war auch dahin gekommen und sah den Jammer an.
Thúruh thio sino gúati thó in therera nóti bifalah ther sún guater thémo sina múater;	Aus seiner Güte befahl da in dieser Not der gute Sohn dem seine Mutter an,
Thaz er sia zi ímo nami, si dróstolos ni wári,	daß er sie zu sich nähme, damit sie nicht trostlos wäre,
in ira kindes wehsal sia bisuórgeti ubar ál.	daß er für sie an ihres Kindes Statt vollkommen sorgte.

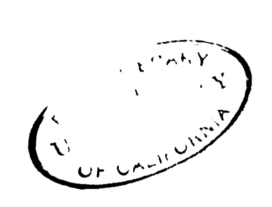
Súnna irbalg sih thráto súslichero dáto, ni liaz si sehan wóroltthiot thaz ira frónisga lioht;	Die Sonne ergrimmte heftig über solche Thaten, sie ließ das Menschenvolk ihr herrliches Licht nicht sehen;
Hintarquam in thráti thera ármalichun dáti,	sie entsetzte sich jählings über die elende That,
ni wólta si in then riuon thara zi in biscouon.	nicht wollte sie in dem Kummer da auf sie (die Menschen) schauen.
In ni liaz si núzzi thaz sconaz ánnuzzi, ni liaz in scínan thuruh tház ira gisíuni blidaz etc.	Sie ließ sie nicht genießen das schöne Antlitz, nicht ließ sie ihnen darum scheinen ihr freundlich Gesicht u. s. w.


IHC·NAZAREN
US· REX
IUDEORUM



Die Kreuzigung Christi.

Aus einer Handschrift von Otfrieds Evangelienbuch (9. Jahrh.), in der k. u. k. Hofbibliothek zu Wien.



sündenbeladenen Menschen; die beiden Jünger, die Christus den Esel bringen, sind seine Lehrer, die uns mit den zwei Geboten, Gott und den Nächsten zu lieben, zu ihm führen. Die Gewänder, die sie auf den Esel legen, das ist ihre Predigt und ihr Beispiel, mit denen sie uns decken; die Stadt Jerusalem ist das Himmelreich, in das wir einziehen sollen; das Volk, welches seine Kleider auf den Weg breitet, bedeutet die Märtyrer, die ihr Leben hingeworfen haben; die Zweige, die gestreut werden, sind die Lehren der Heiligen Schrift. So wird uns der Weg ins Paradies bereitet.

Alles dies und vieles Ähnliche hat Otfried nicht aus sich selbst. Er fand es in denselben Auslegungen, die dem Heliandbichter bekannt waren. Aber um so charakteristischer ist es, daß er dergleichen mit Behagen auskramt, während der sächsische Sänger es beiseite läßt.

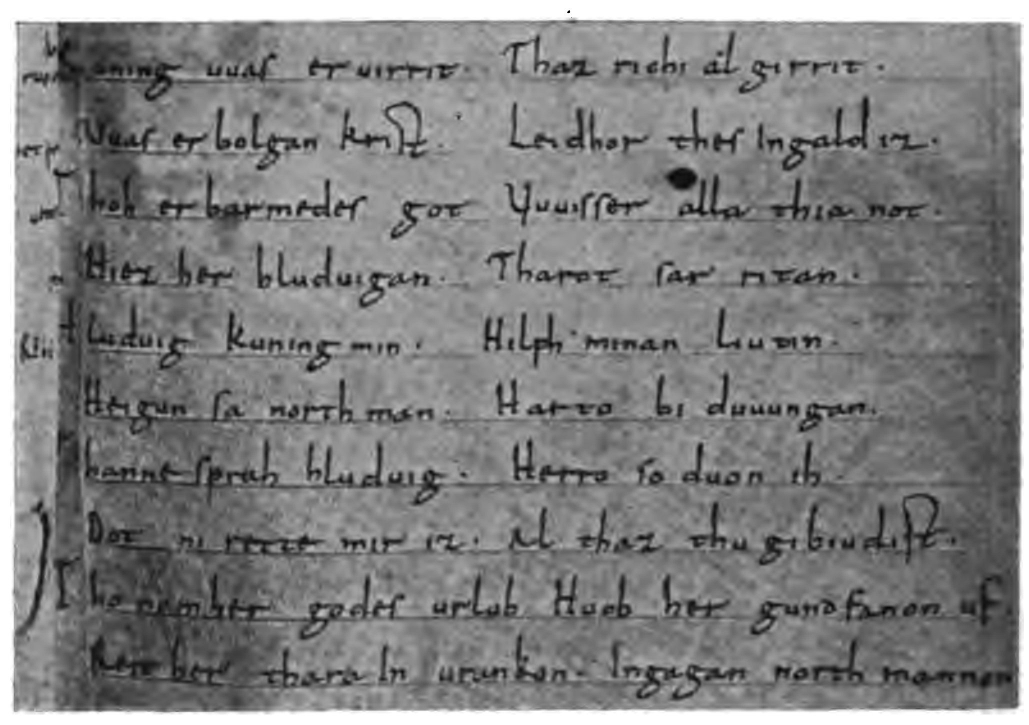
Und nicht allein die theologisch-didaktischen Abschnitte sind es, die den poetischen Wert des fränkischen Evangelienbuches gegenüber dem „Heliand" herabdrücken. Otfried fehlt vor allem jener reiche sinnliche Stil des Volksepos, den der Heliandbichter so völlig beherrschte. Ihm ist freilich manche traditionelle Formel geläufig, er macht auch von dem Stilmittel der Variation in seiner Weise Gebrauch, aber von der Vertrautheit seines niederdeutschen Kunstgenossen mit der nationalen Epik ist er weit entfernt. Ihre Formeln konnte er ja überdies für die dem Epos bis dahin fremde metrische Form seiner Dichtung nur in sehr beschränktem Umfange brauchen. Er mußte sich seinen eigenen Stil zurichten, und dazu fehlte es ihm ganz an Kraft der Phantasie. Er denkt abstrakt, wo der Sachse gegenständlich denkt; er bringt Tautologien und leere Versflickereien, wo der andere sich in buntem Wechsel des Ausdrucks ergeht.

Der Verfasser des „Heliand" schaltet seiner Erzählung hin und wieder ein „erfuhr ich" ein, als wenn ihm ganz wie dem Volksfänger sein Stoff aus lebendiger mündlicher Überlieferung zugeströmt wäre; im übrigen tritt er persönlich völlig zurück wie der echte Epiker; jede Berufung und jeden Verweis auf die Quelle meidet er. Otfried füllt wieder und wieder seinen Vers mit Hinweisen auf die Bücher, auf die Bibel, mit dem Citieren bestimmter Schriftsteller. Der Heliandbichter läßt wohl die redend eingeführten Personen hier und da ihre Aussage mit ähnlichen Wendungen bekräftigen, wie sie die Bibel gebraucht; er selbst aber enthält sich jeder Beteuerung seiner Erzählung. Otfried dagegen verwendet bis zum Überdruß solche nichtssagenden Wendungen wie „das sage ich dir fürwahr", „das glaubt mir", „das möget ihr gewiß wissen", und die überflüssigsten Bemerkungen darüber, daß er gegenwärtig irgend etwas sage, früher etwas gesagt habe, später etwas sagen wolle oder auch nicht sagen wolle. Auf diese Weise und mit der Einfügung von allerlei nicht minder gleichgültigen, farblosen und lästigen Worten behilft er sich nur gar zu oft, um den Reim herauszubringen, den Vers und die Strophe voll zu machen.

Auch Otfried überträgt wohl dies und jenes Verhältnis in deutsche Zustände und weiß hier und da eine Situation poetisch auszuführen, aber von da bis zu der volkstümlich epischen Gestaltung der evangelischen Geschichte im „Heliand" bleibt noch ein weiter Schritt. Ihm gebricht es dazu auch an der dichterischen Anschauungsgabe, die das sächsische Epos auszeichnet. Charakteristisch ist dafür die Erzählung von der Empfängnis der Maria. Recht schön wird berichtet, wie der Engel der Sonne Pfad, der Sterne Straße, die Wege der Wolken zu der göttlichen Jungfrau fliegt, und wie er sie, alten legendarischen Überlieferungen entsprechend, mit dem Wirken köstlicher Gewebe beschäftigt findet; aber um doch auch ihre Frömmigkeit hervorzuheben, muß Otfried sie — beim Weben! — auch noch den Psalter in der Hand halten und singen lassen. Mit nicht unbedeutendem Geschick hat dagegen Otfried manchmal die Reden ausgeführt, mit hübschen Ansätzen zur Charakteristik der Sprechenden. Wirklich Gutes leistet er hin und wieder an lyrischen Stellen. Hier findet seine innige Religiosität und sein mildes Herz einen sympathischen Ausdruck. Höheren lyrischen Schwung aber nimmt seine Dichtung, wo sie jene großartigen christlichen Vorstellungen berührt, die wir auch im „Wessobrunner Gebet" und im „Muspilli" die deutsche Poesie erfüllen sahen: wo Otfried im Anschluß an den Anfang des Johannesevangeliums von der Existenz Gottes vor der Welt und allem, was sie

umfaßt, handelt, und wo er vom Jüngsten Gerichte singt; beidemal läßt er da Refrainstrophen in wirkungsvoller Weise in seinen volltönenden Hymnus hineinklingen.

Was also dieser fränkische Mönch von dichterischer Anlage besitzt, das weist ihn auf dieselbe poetische Gattung, von der auch seine Neuerung der metrischen Form ausgegangen war, auf die Lyrik. Die Schöpfung einer episch-didaktischen Dichtung im großen Stile mußte ihm mißlingen; dazu stand er nicht genug im Zusammenhange mit der epischen Kunst seiner Nation, und dazu war er selbst zu wenig Dichter, zu sehr Gelehrter. Aber sein Versuch, die deutsche Dichtung in neue Bahnen zu lenken, bleibt trotzdem für die Litteraturgeschichte höchst bemerkenswert. Halten wir uns lediglich


Kuning uuas eruirrit. Thaz richi al girrit.
Uuas erbolgan krist. Leidhor thes ingald iz.
Thoh erbarmedes got. Uuisser alla thia not.
Hiez her hluduigan. Tharot sar ritan.
Hluduig kuning min. Hilph minan liutin.
Heigun sa northman. Harto biduuungan.
Thanne sprah hluduig. Herro so duon ih.
Dot ni rette mir iz. Al thaz thu gibiudist.
Tho nam her godes urlub. Huob her gundfanon uf.
Reit her thara in urankon. Ingagan northmannen

Bruchstück aus dem Ludwigslied. Nach der einzigen erhaltenen Handschrift (9. Jahrhundert) in der Stadtbibliothek zu Valenciennes. Vgl. Text, S. 41.

an das schriftlich Überlieferte, so gibt es kein deutsches Reimgedicht, von dem sich beweisen ließe, daß es vor Otfried verfaßt sei, kein allitterierendes, welches nach seiner Zeit entstanden wäre. Seit Otfried bleibt der Reimvers die Form der deutschen Poesie. Wie viel Anteil an dieser Entwickelung einer ungeschriebenen populären Lyrik vor und neben Otfried gebühre, läßt sich nicht ermessen. Einige kleine geistliche Gedichte, das einzige, was wir außer Otfrieds Werk an althochdeutscher Reimpoesie besitzen, zeigen neben der Otfriedschen Strophe von zwei Langzeilen auch eine dreizeilige Form, und teilweise zeichnet sie ein frischer, volksmäßiger Ton aus. Das gilt besonders für ein sehr knappgefaßtes, mit refrainartigen Strophen durchsetztes „Lied vom heiligen Georg", die älteste deutsche Legendendichtung. Müssen wir auch demnach für diese Lieder irgendwelchen Zusammenhang mit jener Art von Volkspoesie voraussetzen, so ist es deshalb doch sehr wohl möglich, daß erst Otfrieds Beispiel diese Dichtung der Geistlichen ins Leben rief, auch daß sein Vorgang auf den Bau ihrer Verse von Einfluß war.

uuio firdán er unsih fand. tho er selbo zi thes ginand

Joh uuío er fuar ouh thánne. ubar himila alle

ubar súnnun lioht. ioh állan thesan uuórolt thiot.

Thaz ih drúhtan thanne. in theru ságuni firspirne.

nóh in themo uuáhen. thiu uuórt ni missi fáhen.

Thaz ih nisi bú durah rúam. sunar bithin lób duan

thaz mír iz ió uuanne. zi uuízen irgange.

Obiz zi thíu doh gézit. dúruh mina dúmpheit.

thuasúnta druhtan míno. ginádlicho dilo

Uuanta ih zéllu dir in uuár. iz nist bibálauue gidan

ioh ih iz ouh bimíde bi niheinigemo níde.

Thén uuan zell ih bi thaz. thaz hérza uueist du filu báz

thoh iz búe innan mir. ist hasto kúndera dir.

Bidíu du ió druhtin. ginado fóllicho mín

húgi in mir mitkréftu. dera thinera giscéftu

Hiar húgi mines uuóstes. tház du iz hasto hálteres.

gizáuuuemo firlíhe. ginadá thin thes thihe.

Ouh ther uuidar uuerco thín. niquémer in muatmin.

thaz mir hiar nidérre. ouh uuiht mih ni gimerre

Unkust rumosínu. ioh nah ginada thinu.

in firrit uuerde bálosin. thu drúhtan rihti uuórt min

Eine Seite aus Otfrieds Evangelienbuch.

Nach einer Handschrift des 9. Jahrh., in der k. u. k. Hofbibliothek zu Wien.

Übertragung der umstehenden Handschrift.[1]

(Der Dichter bittet Gott, daß er ihm die Kraft gebe, Christi Leben und Lehre zu verkünden und)

wio firdán er unſih ſánd, thọ er selbo tóthes ginand,	wie verworfen er uns fand, da er selbst sich kühn zum Tode entschloß,
Joh wiọ er fuar ouh thánne ubar himilạ alle,	Und wie er auch dann über alle Himmel fuhr,
ubar ſúnnun lioht ioh állan theſan wórolt thiot;	über das Licht der Sonne und [über] dies ganze Weltvolk;
Thaz ih, drúhtin, thanne in theru ſágu ni firſpirne,	Auf daß ich, Herr, dann bei der Erzählung nicht anstoße,
nóh in themo wáhen thiu wórt ni miſſiſáhen;	noch bei der Kunst die Worte fehlgreifen;
Thaz ih ni ſcribu thuruh rúam, ſúntar bi thin lób duan,	Damit das, was ich nicht schreibe um des Ruhmes willen, sondern wegen Deines Lobes,
thaz mír iz ió wanne zi wizen irgange.[2]	nicht irgend einmal für mich zur Strafe ausschlage.
Ob iz zi thíu thoh gigéit thúruh mina dúmpheit,	Wenn es [aber] doch dazu kommt durch meine Thorheit,
thia ſúnta, druhtin míno, ginádlicho dílo.	so tilge, Herr, gnädig diese meine Sünde.
Wanta ih zéllu dir in wán: iz niſt bi bálawe gidan,	Denn ich sage Dir meiner Meinung gemäß: es ist nicht aus Bosheit gethan,
ioh ih iz ouh bimíde bi nihéinigemo níde.	und [ich sage] daß ich auch vermeide, daß es aus irgend welcher gehässigen Gesinnung geschehe.
Then wan zéll ih bi tház, thaz hérza uuéiſt du filu báz;	Meine Meinung [nur] sage ich darüber, das Herz kennst Du viel besser;
thoh iz búe innan mír, ist harto kúndera thir.	obwohl es in meinem Innern wohnt, ist es Dir viel bekannter.
Bidíu ḍu ió, druhtin, ginado fóllicho mín,	Darum, o Herr, sei Du mir immer vollauf gnädig,
húgi in mir mit kréfti dera thínera giſceifti!	gedenke an mir thatkräftig, daß ich Dein Geschöpf bin.
Hiar húgi minef wórtef, tház du iz harto háltef,	Hier gedenke meines Wortes, daß Du es recht aufrecht haltest,
gizáwa mo firlíhe ginada thín, theiz thíhe;	Unterstützung verleihe ihm Deine Gnade, daß es gedeihe.
Ouh ther wídarwerto thín ni quémer innan múat min,	Und Dein Widersacher, nicht möge er in mein Gemüt Eingang finden,
thaz ér mir hiar ni dérre ouh wiht mih ni gimérre!	daß er mir hier nicht schade und mich nicht hindere.
Uńkuſt rumo ſínu, ioh nah ginády thinu;	Seine List [fliehe] weit hinweg und nah [sei] Deine Gnade;
irfirrit werde bálo ſin, thu, drúhtin, rihti wórt min.	entfernt werde seine Bosheit, Du, Herr, leite meine Worte.

[1] Die Korrekturen in der Handschrift sind wahrscheinlich von Otfried eigenhändig gemacht. — [2] Lies: wize nirgange.

Der Gedanke, daß die deutsche Dichtung fremden Vorbildern nachzueifern habe und, was eng damit zusammenhängt, das Streben, eine von der Volksdichtung losgelöste poetische Gebildetenlitteratur zu schaffen, beides tritt bei Otfried zum ersten Male zu Tage. Es wiederholt sich in allen Hauptepochen unserer Litteraturgeschichte. In ihren beiden glänzendsten Perioden, der mittelalterlichen wie der neueren Blütezeit, bricht daneben das nationale Element mächtig hervor, und daß in diesem stets die wahren Wurzeln unserer poetischen Kraft ruhen, zeigen dort die Nibelungen, zeigt hier der „Faust" und Goethes Lyrik, wie es in der Karolingerzeit das „Hildebrandslied" und der „Heliand" gegenüber Otfrieds Evangelienbuch beweisen.

Die Entwickelung der deutschen Litteratur, in welche wir die Namen Karls des Großen, Ludwigs des Frommen, Ludwigs des Deutschen verflochten sahen, wird durch den *Verfall der karolingischen Dynastie* unterbrochen. Noch einmal nur taucht eine Gestalt aus deren jüngsten Generationen in der Geschichte der althochdeutschen Dichtung auf. Die furchtbaren Erschütterungen, die das Reich unter Ludwigs des Frommen Söhnen und Enkeln erfuhr, drohten den mächtigen Bau des großen Karl bald zu zertrümmern. Zu den unheilvollen Wirkungen der Bürgerkriege, des schnellen Wechsels der Herrscher, der wiederholten Reichsteilungen kamen nun auch die Angriffe äußerer Feinde. Vor allem waren es zunächst die Normannen, die durch ihre verheerenden Raubzüge die Macht und das Ansehen des Reiches schwächten. Niemand konnte den wilden Gesellen Einhalt gebieten, in deren Kämpfen sich noch einmal das heidnische Germanentum gegen das christliche energisch aufraffte. Da gelang es am 3. August des Jahres 881 einem Enkel Karls des Kahlen, dem jungen Ludwig III. von Westfranken, ihnen bei Saucourt, nahe der Sommemündung, eine nachhaltige Niederlage beizubringen. Und noch einmal flackerte fränkischer Stammes- und Glaubensstolz in einem deutschen Gedicht empor, welches den siegreichen König feierte. Das „*Ludwigslied*" (vgl. die Abbildung, S. 40) ist noch ganz durchdrungen von dem Gedanken, daß die Franken Gottes auserwähltes Volk sind, und es gibt ihm nach Art des Alten Testamentes lebendig sinnlichen Ausdruck.

Gott und Ludwig stehen in vertraulichem Verkehr. Des früh verwaisten Jünglings nimmt der Herr sich selbst als Erzieher an. Dann kommt die Zeit, wo er ihn und sein Volk prüfen will: er läßt heidnische Männer über die See herannahen, um das Frankenvolk an seine Sünden zu mahnen, es durch schwere Drangsal zur Buße zu treiben. Und nun heißt es weiter:

Kuning was ervirrit, Thaz richi al girrit.	Der König war fern, das Reich ganz in Verwirrung,
Was erbolgan krist, Leidhor, thes ingald iz.	Erzürnt war Christus, das mußte es leider entgelten.
Thoh erbarmedes got, Wisser alla thia not:	Da erbarmte es Gott, er kannte alle die Not:
Hiez er hludwigan Tharot sar ritan:	Er hieß Ludwig alsbald dorthin reiten:
„Hludwig, kuning min, Hilph minan liutin	„Ludwig, mein König, hilf meinen Leuten,
Heigun sa northman Harto bidwungan."	es haben sie die Normannen hart bedrängt."
Thanne sprah hludwig: „Herro, so duon ih,	Da sprach Ludwig: „Herr, so werde ich thun,
Dot ni rette mir iz, Al thaz thu gibiudist."	wenn der Tod mir's nicht wehrt, alles was du gebietest."
Tho nam her godes urlub, Huob her gundfanon uf,	Da nahm er Urlaub von Gott, er hob die Kriegsfahne empor,
Reit her thara in vrankon Ingagan northmannon.	er ritt dahin nach Franken hinein, entgegen den Normannen.

Er ermahnt die Franken zu dem Kampfe, den Gott selbst geboten habe, und führt sie auf den Feind. Als er ihn erblickt, stimmt er ein heiliges Lied an; mit „Kyrie eleison!" fällt das ganze Heer ein. „Der Sang war gesungen, der Kampf war begonnen, das Blut leuchtete in den Wangen, es tummelten sich die Franken. Da focht jeder der Degen; keiner so wie Ludwig; behend und kühn, das war seine Stammesart. Diesen durchschlug er, jenen durchstach er, er schenkte zuhand seinen Feinden bitteren Trank. Weh ihnen

allezeit! Gelobt sei die Gotteskraft — Ludwig ward sieghaft. Und allen Heiligen Dank — sein ward der Siegeskampf." In einen Heilruf für den König und die Bitte, daß ihn Gott als einen allzeit bereiten Helfer erhalten möge, klingt das Lied aus. Die Bitte wurde nicht erfüllt: schon ein Jahr nach dem Siege starb der junge König.

Sehr bemerkenswert ist es, daß dies sicherlich am westfränkischen Hofe von einem Geistlichen verfaßte Lied noch in deutscher Sprache und zwar in rheinfränkischer Mundart gedichtet ist, dem heimatlichen Dialekte des karolingischen Geschlechtes, während unter dem westfränkischen Volke längst die romanische Sprache herrschte. Thatsächlich waren die Westfranken einerseits und die Ostfranken oder Deutschen anderseits bereits zwei verschiedene Nationen. Die vorübergehende Wiedervereinigung der beiden Reiche unter dem schwachen Zepter eines unfähigen Königs konnte daran natürlich nichts ändern. Die Tage der karolingischen Herrschaft waren gezählt. Wenige Jahre nach Ludwigs Siege brachen die Normannen von neuem ein. Dänen und Slaven verheerten Deutschland im Norden und Osten. Die Fehden der Großen sogen an seinem Lebensmark. Dann ergoß sich die fürchterliche Ungarnflut über das unglückliche Land.

---

3. Die sächsischen Könige und die lateinische Dichtung der Klöster und Höfe.

Deutschlands Rettung war demjenigen Stamme vorbehalten, der dem Reich und dem Christentum am spätesten gewonnen war, und der sich seine germanische Eigenart am längsten und am reinsten bewahrt hatte, dem Stamme der Sachsen. Die Sachsen waren das natürliche Bollwerk der Deutschen gegen Dänen, Normannen und Slaven; in ihren Kämpfen an den Nord- und Ostgrenzen verfochten sie mit ihren Sonderinteressen zugleich die Sache des Reiches. Aber auch dessen stärkste Vorkämpfer waren sie, seit sie unter den Ludolfingern zu dem größten und mächtigsten Herzogtum geeint waren. Durch diese Verhältnisse, nicht durch irgendwelche patriotischen oder ehrgeizigen Bemühungen um die Einigung oder die Leitung Deutschlands, wurde der sächsische Herzog für die Königswürde der gegebene Mann. Mit den Karolingern verschwägert, hatten die Ludolfinger doch in Angelegenheiten des Reiches bisher eine vorsichtige Zurückhaltung gewahrt, da die Heimat sie genugsam in Anspruch nahm. Es bedeutete auch keinen vollständigen Bruch mit dieser Politik, daß Herzog Heinrich im Jahre 918 die Insignien des Königtums annahm, die sein sterbender Gegner Konrad von Franken hochherzig und weitblickend ihm gesandt hatte. Er dachte nicht an eine Verlegung des Schwerpunktes seiner Macht und seines Strebens. Die feierliche kirchliche Krönung und Salbung lehnte er ab. Die Stammesherzogtümer tastete er nicht an; nur sehr lose wurden Schwaben, Bayern und Lothringen der engeren Vereinigung von Franken und Sachsen allmählich angegliedert. Seine Hauptarbeit, die That seines Lebens, war und blieb die Sicherung und die Erweiterung der deutschen Ostgrenze und die Schöpfung einer festen und breiten Grundlage der Reichsgewalt durch die militärische Entwickelung seines Stammlandes. Auch seine Familienverbindungen knüpfte er innerhalb des sächsischen Stammes an. Selbst mit Mahthild, der Tochter eines edlen sächsischen Geschlechtes, vermählt, welches sich der Abstammung von Herzog Wittekind rühmte, verband er seinen Sohn Otto mit Eadgyd, der angelsächsischen Königstochter.

Wären von diesem sächsisch-nationalen Standpunkte Heinrichs I. aus die einer deutschen Litteratur gewidmeten Bestrebungen der Karolingerzeit fortgesetzt worden, unsere Kenntnis der altgermanischen Poesie würde erheblich reicher sein, und wir würden neben der altnordischen

und der angelsächsischen Dichtung auch die altsächsische in Ehren nennen. Wie lebendig noch damals die altnationalen mythischen Traditionen im Bereiche des sächsischen Herzogtums fortlebten, zeigen die erst im 10. Jahrhundert niedergeschriebenen „Merseburger Zaubersprüche". Von altsächsischer Heldenpoesie des 8. Jahrhunderts gab uns das „Hildebrandslied" eine vielverheißende Probe, und man hat vermutet, daß in eben jenem Jahrhundert die Nibelungensage von den Sachsen den Skandinaviern vermittelt worden sei. Seit dem Beginn des 12. Jahrhunderts sehen wir dann wieder sächsische Heldenlieder und Heldensagen bei Dänen und Norwegern verbreitet; ihr reicher Inhalt wird uns durch nordische Überlieferung mitgeteilt. In der Zwischenzeit muß die nationale Epik bei den Niedersachsen lebendige Pflege genossen haben; das wird auch durch Zeugnisse aus der Periode der sächsischen Kaiser bestätigt. So teilt unter Otto I. Widukind die auf mythisch-historischer Grundlage ruhende Heldensage von Iring und Irminfried mit, denselben Helden, die auch in unser Nibelungenlied Eingang gefunden haben. So sind die tapferen Markgrafen der Ottonen, Gero und Eckewart, gleichfalls in der Nibelungendichtung von Spielleuten verewigt. Die im Anfang des 11. Jahrhunderts kompilierten, später erweiterten Quedlinburger Annalen erwähnen Volkslieder und Sagen über Dietrich von Bern und Ermanrich. Es ist gewiß kein Zufall, daß seinerzeit Paulus Diaconus gerade Sachsen und Bayern als die Stämme nannte, die noch von Alboins Thaten sängen, daß gerade aus Sachsen und Bayern stammt, was wir an deutscher Allitterationspoesie besitzen, und daß wiederum bei dem sächsischen und bei dem bayrisch-österreichischen Stamme im Beginn des 13. Jahrhunderts unsere nationale Epik zu Tage tritt. Diese beiden, dem romanischen Einfluß am wenigsten zugänglichen Stämme sind die festesten Träger nationalen Wesens und nationaler Dichtung geblieben.

Aber die Früchte, die man nach alledem von der sächsischen Hegemonie für die deutsche Nationallitteratur hätte erwarten können, sind ausgeblieben. Heinrich I. war selber des Lesens und Schreibens nicht kundig; er hatte keine litterarischen Interessen. Sicherlich sind weder von ihm noch von seiner Umgebung Anregungen zur Aufzeichnung der von Mund zu Mund überlieferten sächsischen Heldendichtung ausgegangen, und ebensowenig hat er oder haben etwa die frommen Frauen seines Hauses eine geistliche Litteratur in sächsischer Sprache nach dem Vorbilde des „Heliand" und der angelsächsischen christlichen Dichtung zu entwickeln gesucht, wenn auch eine Heliand-Handschrift im Besitz der sächsischen Königsfamilie gewesen ist. Auch Otto I. ist bis über die Hälfte seines Lebens hinaus, ebenso wie sein Vater, Illitterat gewesen. Erst nach dem Tode seiner angelsächsischen Gemahlin hat er Lesen und Schreiben gelernt. Um diese Zeit, um die Mitte des 10. Jahrhunderts, regen sich dann allerdings mit Macht litterarische Bestrebungen am sächsischen Hofe und in Kreisen, die ihm nahestehen. Der fränkischen folgt eine sächsische Renaissance. Aber was Otfried von Weißenburg zu beklagen hatte: „Alle ihre schönen Gaben widmen sie dem Ruhme einer fremden Sprache; in der eigenen haben sie den Gebrauch der Schrift nicht", das gilt jetzt noch in weit höherem Grade. Die deutsche Litteratur der Karolingerzeit findet keine Nachfolge.

Aus der ganzen Zeit der sächsischen Kaiser und der beiden ersten Salier, aus einem Zeitraum von anderthalb Jahrhunderten, besitzen wir kein deutsches Gedicht. Einzig die lateinische Dichtung wird neben der Prosa in den Klöstern wie an geistlichen und weltlichen Höfen gepflegt und der Aufzeichnung für würdig erachtet. Die deutsche Poesie lebt nur in der mündlichen Überlieferung. Ihre berufsmäßigen Pfleger haben längst nicht mehr die angesehene Stellung, die sie einst an den Fürstenhöfen einnahmen. Ehedem die alleinigen Träger der Kunst,

der nationalen Erinnerungen, der nationalen Geistesbildung, sind sie inzwischen durch die römisch-christliche Kultur überholt, durch die Gegnerschaft der Kirche vielfach beeinträchtigt. Sie sind als Spielleute zu der großen Klasse des fahrenden Volkes herabgedrückt, werden mit Mimen, Jokulatoren, Lustigmachern aller Art zusammengeworfen. Inwieweit etwa würdigere und kunstreichere Vertreter ihres Standes auch jetzt noch eine geachtetere Stellung erwerben mochten, welches Entgegenkommen sie etwa in dem weiten Kreise der von lateinischer Bildung nicht berührten Vornehmen fanden, läßt sich nicht beurteilen. Sicher ist nur, daß ihr Ansehen gesunken, daß aber ihr Wirkungskreis doch noch groß genug geblieben ist.

Neben dem Heldenliede pflegen sie vor allem die verschiedensten Arten der Gelegenheitsdichtung. Hin und wieder stößt man in den Chroniken auf die Bemerkung, daß bei einem besonderen Ereignisse dieser oder jener witzige Spruch von einem Spielmann improvisiert sei, daß von irgend einer Begebenheit, von irgend einer Persönlichkeit noch zur Zeit des Chronisten in deutschen Liedern gesungen werde: dürftige, zufällig überlieferte Notizen, die doch auf eine reiche, immer sich erneuernde Gattung deutscher Poesie schließen lassen.

So sehr sich nun auch von dieser nationalen Dichtung die der litterarisch Gebildeten in diesem Zeitraum durch die fremde Sprache scheidet, inhaltlich steht sie ihr weit näher als die lateinische Dichtung früherer Zeit. Dieselben Stoffe und Gattungen, welche die ungeschriebene Poesie der deutschen Spielleute umfaßte, treten uns auch in lateinischem Gewand entgegen.

So schwer auch die stürmischen Zeiten, die dem Erlöschen der karolingischen Dynastie zunächst vorangingen und folgten, alle Studien geschädigt haben, in einzelnen Klöstern wurden doch Wissenschaft und Kunst eifrig weitergepflegt. Vor allem in dem Kloster St. Gallen, das um die Wende des 9. und 10. Jahrhunderts sogar seine rechte Glanzzeit hatte. Von der Pflege der Musik, der lateinischen Dichtung und Prosa in jener Zeit zeugen wichtige Denkmäler. Notker Balbulus führte damals eine neue Gattung geistlicher Lyrik in Deutschland ein. An Stelle eines langen wortlosen Modulierens der letzten Silbe des Hallelujah, wie es bis dahin bei der Messe nach dem Graduale üblich war, lernte er durch ein fremdes Beispiel den einzelnen Tönen dieser Jubilatio die einzelnen Silben eines lateinischen Textes unterlegen. Man nannte diese Art von Gesang, weil sie auf Graduale und Hallelujah folgte, eine Sequentia. Silbe für Silbe den Noten angeschmiegt, entbehren diese Sequenzen des gleichmäßigen Versrhythmus und der regelmäßigen Strophenform; sie gliedern sich, der Melodie entsprechend, in Sätze verschiedenen Umfangs, deren jeder jedoch in der Regel mit Ausnahme des Einganges und des Schlußsatzes aus zwei gleichen Hälften besteht. Notker selbst hat eine beträchtliche Anzahl geistlicher Sequenzen gedichtet; andere folgten ihm darin nach. Im Verlauf des 10. Jahrhunderts beginnt man auch weltliche Gegenstände in lateinischen Gedichten dieser Gattung zu behandeln, und seit dem 12. Jahrhundert gewinnt die beliebte Form auch auf die geistliche und auf die weltliche Lyrik in den Volkssprachen Einfluß.

Ein Zeitgenosse Notkers, Tuotilo, der die Musik an der Klosterschule von St. Gallen lehrte, hat sich durch Einführung und Abfassung der „Tropen", Erweiterungen evangelischer Texte für den kirchlichen Gesang, ein Denkmal gesetzt, Ratpert aber, gleichfalls Magister in St. Gallen, verfaßte unter verschiedenen metrischen und rhythmischen Dichtungen um 880 auch ein deutsches Lied auf den heiligen Gallus. Es wurde, charakteristisch genug für den Übergang von der deutschen zur lateinischen Kunstdichtung, im Anfang des 11. Jahrhunderts ins Lateinische übersetzt, „um es nicht der Vergessenheit verfallen zu lassen und um die schöne Melodie zu retten". Nur diese lateinische Fassung des Liedes ist auf uns gekommen (vgl. Abbildung, S. 45).

War es hier die metrisch-musikalische Form des deutschen Gedichtes, welche der Nachwelt überliefert werden sollte, so suchte man anderseits schon früher den **Inhalt** deutscher Dichtung, und zwar deutscher Nationalpoesie, daneben auch mancherlei andere populäre Traditionen durch lateinische Bearbeitung zu erhalten. Was Spielleute aus Karls des Großen Zeit sangen, was die Soldaten, was das Volk sich von ihm erzählte, hat ein St. Gallischer Mönch, man vermutet Notker Balbulus, in den achtziger Jahren des 9. Jahrhunderts kunstlos in lateinischer Prosa aufgezeichnet. Den Inhalt eines deutschen Heldenepos aber hat uns ein St. Gallischer Klosterschüler in lateinischen Hexametern aufbewahrt, die er zu König Heinrichs I. Zeit als metrisches Specimen geschrieben hat.

Es ist der „**Waltharius manufortis**“, den damals **Ekkehard**, der erste von vier St. Gallischen Mönchen, die im Laufe eines Jahrhunderts diesen Namen trugen, für seinen Lehrer

Nunc incipiendū est mihi magnū gaudiū
Sanctiore nullum quam scm umquā gallum
Misit filiū hibernia · recepit patrē suevia
Exultemus omnes · laudemus xpm pariles ·
Sanctos aduocantē · & glorificantem ·

Anfang der lateinischen Übersetzung von Ratperts althochdeutschem Lied auf den heiligen Gallus. Aus der von Ekkehard IV. (geb. 980, gest. um 1060) geschriebenen Handschrift in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen abgebildet von Hattemer, „Denkmahle des Mittelalters“. Vgl. Text, S. 44.

Nunc incipiendum est mihi magnum gaudium.	Nun habe ich etwas sehr Erfreuliches zu beginnen:
Sanctiorem nullum quam sanctum umquam Gallum	Keinen Heiligeren als den heiligen Gallus
misit filium hibernia, recepit patrem suevia.	hat je als Sohn Irland entsandt, als Vater Schwaben aufgenommen.
Exultemus omnes, laudemus christum pariles,	Laßt uns alle frohlocken, laßt uns Christum einhellig loben,
Sanctos advocantem et glorificantem.	der die Heiligen herbeiruft und sie verherrlicht.

Die Zeichen über den einzelnen Silben sind Neumen, die Vorläufer der heutzutage üblichen Musiknoten.

Geraldus verfaßt hat. Geraldus hat das Gedicht später dem Bischof Erchambold von Straßburg (965—991) mit einer Widmung überreicht, die den Ekkehard nicht erwähnt, während im Anfang des 11. Jahrhunderts Ekkehard IV. das Gedicht einer stilistischen Nachbesserung unterzogen hat, um namentlich die vielen Germanismen des noch unerfahrenen Klosterschülers zu beseitigen. Was etwa an den verschieden überlieferten Texten des „Waltharius“ auf Kosten dieses Revisors zu setzen ist, muß dahingestellt bleiben. Sicher ist das Werk für einen Klosterschüler eine bewunderns-werte Leistung. In knapper, rasch fortschreitender und doch niemals dürftiger und niemals ein-förmiger Darstellung entwickelt sich die Erzählung.

Dem Siegeszuge Attilas, des Hunnenkönigs, konnten die Könige der Franken, der Burgunder und der Aquitanier nur durch große Tributzahlungen und durch Stellung von Geiseln Einhalt thun. Gibicho von Franken gab den edelgeborenen Hagano, Herrich von Burgund und Alphere von Aquitanien gaben ihre Kinder Hiltgund und Walthari, die sie schon für einander bestimmt hatten, als Geiseln an den hunnischen Hof. Dort werden die drei in der nächsten Umgebung des Königspaares sorgfältig erzogen. Attila liebt die kriegstüchtigen Jünglinge und zeichnet sie bald durch die höchsten militärischen Ämter aus; seine Gemahlin ist der Hiltgund nicht minder zugethan und erhebt sie zur Schatzmeisterin. Als aber König Gibicho stirbt und sein Sohn Gunthari die weitere Tributzahlung verweigert, entflieht Hagano zu ihm. Nun sucht Attila wenigstens den Walthari freiwillig an seinen Hof zu fesseln, indem er ihm die Hand einer

hunnischen Fürstentochter anbietet; aber geschickt weiß Walther auszuweichen, denn auch sein Sinn steht jetzt nach der Heimat. Ein glänzender Sieg, den er als Attilas Feldherr erficht, gibt ihm Gelegenheit, den Plan zur Flucht auszuführen. Als er kampfesmüde im Königsgemache die Ruhe sucht, findet er dort Hiltgund allein. Liebkosend erinnert er sie, als sie ihm einen Erquickungstrunk reicht, daß die Eltern ihr Verlöbnis beschlossen; wie lange sie denn nun noch schweigend in der Verbannung leiden wollten? Die Schüchterne wagt an den Ernst seiner Rede nicht zu glauben; als er sie aber feierlich beschwört, ihm zu trauen und das Geheimnis, das er ihr offenbaren werde, zu wahren, da neigt sie sich demütig auf sein Knie und gelobt, ihm als ihrem Herrn treulich in allem zu folgen. Der Anschlag, den sie nun entwerfen, wird alsbald ins Werk gesetzt. Zur Feier seines Sieges veranstaltet Walther ein großes Gelage, bei dem er Attila nebst seinem Gefolge gründlich betrunken zu machen weiß. Dann entfernt er sich unbemerkt mit Hiltgund, die aus dem Schatze der Königin zwei große Truhen mit Gold gefüllt hat. Sein Roß wird mit der schweren Last bepackt. Hiltgund leitet es am Zaume, in der anderen Hand die Angelrute tragend, die ihnen helfen soll, das Leben zu fristen, indes die riesenhafte Gestalt des Helden, von Kopf zu Fuß gewappnet, trotz der schweren Rüstung frisch voranschreitet.

Bis zum nächsten Mittag regt sich nichts im Hunnenpalaste. Jetzt erst erwacht Attila in einem Zustande, der dem Rausche des vergangenen Abends entspricht. Beide Hände an den Kopf gepreßt, kommt er aus seinem Schlafzimmer und ruft schmerzensvoll nach Walther, um mit ihm sein Elend zu beklagen. Aber alles Suchen bleibt vergeblich. Und als nun auch Hiltgund vermißt wird, als kein Zweifel an der Flucht der beiden mehr bestehen kann, da wird Attila von namenloser Wut erfaßt. Aber nur in Gebärden gibt sich sein Grimm kund: er findet keine Worte. So bringt er schlaflos die Nacht hin. Dann erst ruft er die Vornehmen zusammen und verspricht denjenigen, der ihm den Walthari gebunden herbeischafft, vom Fußboden bis zum Haupte mit einem Berge von Gold zu umtürmen. Aber niemand wagt sein Leben gegen den Gefürchteten aufs Spiel zu setzen. So entkommen die beiden auf beschwerlichen und heimlichen Wegen; alle menschlichen Wohnungen meiden sie; Jagd und Angelbeute gibt ihnen den Unterhalt.

Nach vierzig Tagen gelangen sie bei Worms an den Rhein und werden von einem Fährmann übergesetzt, der zum Lohn einen der unterwegs gefangenen Fische erhält. Der Fisch kommt auf die königliche Tafel und erregt, da es seinesgleichen in der Gegend nicht gibt, Gundharis Aufmerksamkeit. Seine Nachforschungen führen dazu, daß der Fährmann ihm von dem gewaltigen Recken berichtet, der ihm den Fisch gegeben hat, von seiner schönen Begleiterin und von den schweren Truhen, in denen bei jeder Bewegung des Pferdes das Gold erklungen sei. „Freut euch mit mir, bitte ich, daß ich dies erfahren habe", ruft Hagano, der mit an der Tafel sitzt; „mein Geselle Walthari ist von den Hunnen zurückgekommen." — „Freut euch mit mir, befehle ich, daß ich dies erlebt habe", ruft Gundhari; „den Schatz, den Gibich dem Hunnenkönig gesandt, hat Gott mir zurückgeschickt!" Und trotz Hagens Bitten und Warnungen wirft er sich mit zwölf Genossen, unter denen auch Hagen selbst sein muß, gewappnet aufs Pferd, dem Helden den Schatz abzujagen. Walther ist inzwischen mit Hiltgund in den Wasgenwald gelangt. Dort leitet sie ein enger Pfad zu einer Felshöhle, von der man, durch den nur einzeln passierbaren Zugang gesichert, die Gegend überblicken kann. Reich an Gras und Kräutern, ladet der Ort zur Rast ein, und der müde Held, der seit der Flucht nie anders als ein klein wenig auf dem Schilde geschlummert hat, entwaffnet sich und entschläft im Schoße der Geliebten, die indessen über das Land hinspäht.

Als sie in der Ferne die Reiterschar auftauchen sieht, weckt sie ihn sanft, und während Walther die Waffen anlegt, erkennt er bald die Nahenden als Franken und seinen alten Genossen Hagen unter ihnen. Das ist der einzige, der ihm gewachsen ist; von den anderen hat er niemand zu fürchten. Aber das stolze Wort, mit dem er sich vermißt, keiner dieser Franken solle zu seiner Gattin heimkehren, ihr zu melden, daß er ungestraft von dem Schatz etwas genommen, bittet er alsbald fußfällig Gott ab. Auf des immer noch abwiegelnden Hagen Rat wird zuerst der Held Camelo zur Verhandlung vorgeschickt. Er verlangt im Namen des Königs den Schatz, das Roß und das Mädchen: dann soll Walthern sein Leben und seine Gliedmaßen geschenkt sein. Mit kräftigen Worten weist Walther die freche Forderung zurück. Aber um des Friedens willen und um den König zu ehren, will er ihm hundert Armringe geben. Dringend rät Hagen dem König, das Anerbieten anzunehmen. Er hat geträumt, daß in grimmigem Kampfe mit einem Bären der König ein Bein, er selbst aber ein Auge verlieren werde. Doch höhnisch entgegnet Gunther, Hagen habe von seinem Vater den furchtsamen Sinn in kalter Brust und das Vermeiden des Kampfes mit wortreichen Ausreden geerbt, so daß sich dieser erzürnt abwendet, um von einem nahen Hügel als

unbeteiligter Zuschauer den Dingen beizuwohnen, die er nicht hat verhindern können. Da Camelo auch ein Angebot von zweihundert Armringen ablehnt, kommt es zum Kampfe.

Und nun hatte Ekkehard die schwierige Aufgabe, ohne Einförmigkeit zu schildern, wie die elf Begleiter Gunthers und Hagens sich einer nach dem andern mit dem Helden im Kampfe messen. Aber der junge Dichter hat sie glänzend gelöst. Zwischen Hohn, Zorn, Stolz, Würde und Witz wechseln die Streitreden der Helden. Unter immer wieder veränderten Umständen spielen sich die Kämpfe ab, deren Schilderung auch hier und da durch ein Gleichnis geschmückt wird. Dazwischen hören wir dann das Hetzen des immer verbisseneren und verblendeteren Königs, einmal auch die warnende Stimme Hagens, als sein eigener jugendlicher Neffe in den Kampf stürmt: unter Thränen ruft er dem Davoneilenden ein „Lebe wohl, du Schöner, auf lange" nach.

Elf Helden hat Walther niedergestreckt und zuletzt war dem König selbst die Gefahr nahe; er flüchtet zu Hagen und fleht ihn inständigst an, seine Schande zu rächen. Lange bleibt Hagen unbewegt; er versagt sich nicht die Genugthuung, den König an seine kränkenden Worte zu erinnern; von einem Feigling könne er doch keine Rettung erwarten. Am schwersten aber entschließt er sich, die Treue, die er dem alten Genossen gelobt hat, zu brechen. Der Verlust des Neffen würde ihn noch nicht dazu bringen, so sehr er ihn schmerzt: was endlich den Ausschlag gibt, ist die Erniedrigung seines Königs. Er errötet, sie unthätig mit anzusehen. Vor der Ehre des Herrn, mit der er auch die eigene verbunden fühlt, müssen alle anderen Rücksichten weichen. So gelobt er ihm Beistand. Aber vergeblich wäre es, Walther jetzt in seiner günstigen Stellung anzugreifen. Sie wollen sich zurückziehen und, wenn auch er den Ort verlassen hat, in freiem Felde über ihn herfallen. Mit Kuß und Umarmung dankt Gunther, und beide reiten von dannen.

Argwöhnisch hat Walthari diese Freundschafts- und Dankesbezeugung mit angesehen. Die Nacht bricht herein. Doch er verschmäht es, sich unter ihrem Schutze wie ein Dieb aus dem Lande zu stehlen; es würde auch schwer sein, im Waldesdunkel den Weg zu finden. So beschließt er, den Tag zu erwarten. Mit Dornen verzäunt er den Zugang zu seiner Stellung. Dann wendet er sich zu den Erschlagenen, fügt mit schwerem Seufzen jedem das Haupt auf den Rumpf und, das bloße Schwert in der Hand, wirft er sich gen Osten zum Gebete nieder. Inbrünstig dankt er dem Allmächtigen, daß er ihn gegen die Waffen und gegen den Spott der Feinde geschützt hat, aber er bittet auch, daß er ihn die Gefallenen dereinst im Himmelshause wiedersehen lassen möge. Und nun befreit er endlich den erhitzten Leib von der schweren Last des Panzers, spricht der Geliebten Trostesworte zu, und nachdem er sich mit Speise erquickt hat, streckt er die müden Glieder zum Schlummer nieder. Hiltgund sitzt ihm zu Häupten und scheucht sich durch Singen den Schlaf von den schweren Lidern. So geht es die erste Hälfte der Nacht; dann läßt er die Treue ruhen, während er selbst Wache hält, aufmerksam horchend und den Anbruch des Tages ersehnend.

Als endlich die Sonne aufgeht, belädt er einige der erbeuteten Pferde mit den Waffen der Erschlagenen. Auch er und Hiltgund steigen jetzt zu Roß, während das von den Hunnen mitgeführte wieder den Schatz trägt. Nach allen Seiten späht er; auf jedes Lüftchen horcht er, aber nichts Verdächtiges läßt sich vernehmen. Als sie eine Strecke geritten sind, sieht das Mädchen, in weiblicher Angst rückwärts blickend, zwei Reiter hinter ihnen her einen Hügel herabeilen. Schleunigst heißt Walther sie sich mitsamt dem schatztragenden Saumrosse im Walde bergen, während er die Ankömmlinge erwartet. Gunthers herausfordernde Schmährede straft er mit schweigender Verachtung; nur an Hagano wendet er sich, ihn eindringlich des alten Freundschaftsbundes gemahnend und der großen Hoffnungen, die er auf seine Treue gesetzt; einen goldgefüllten Schild bietet er ihm als Versöhnungsgabe. Aber mit finsterem Blicke weist dieser die Rede des früheren Freundes zurück. Walther selbst habe das Bündnis zerrissen, da er ihm vor seinen Augen so viele Genossen und vor allem den geliebten Neffen in der Jugendblüte erschlagen habe. Dessen Blut fordert er zurück; und er will doch auch sehen, ob es denn keinen Waffentüchtigen gibt als allein Walther.

Alle drei springen von den Rossen, und Walther hat nun die beiden zugleich zu bestehen, den gewaltigen Hagen wie den schwächlichen Gunther. Grimmig kämpfen sie mit den Lanzen wie mit den Schwertern; hin und her wogt der Streit. Einmal schon hätte Walther dem König den Todesstreich versetzt, wäre nicht Hagen dazwischengesprungen. Ein zweites Mal trifft des Helden Schwert besser; es schlägt dem Gunther das eine Bein oberhalb des Knies vom Leibe. Aber auch das zweite Mal schützt Hagen den Herrn vor dem Äußersten; den Schlag, der dem Könige das Leben rauben soll, fängt er mit seinem Helm auf. An dem harten Stahl zersplittert Walthers Klinge, und mit behendem Streich haut Hagen dem Gegner

die entwaffnete Hand ab. Den Schmerz niederkämpfend, schiebt der den verstümmelten rechten Arm in den Schild, während die Linke den hunnischen Dolch ergreift, mit gewaltiger Kraft dem Hagen das rechte Auge ausstößt und, Wange und Lippe durchschneidend, den Helden zugleich um sechs Zähne ärmer macht.

So sind alle drei kampfunfähig geworden. Da kommt Hiltgund auf Walthers Ruf hervor, verbindet ihre Wunden und reicht ihnen den Becher, bei dem nun Walther und Hagen mit rauhen Scherzen ihrer Verstümmelung spotten, während Gunther, den Walther auch jetzt noch verächtlich behandelt, elend im Grase liegt. Dann laden sie ihn auf ein Pferd, und so zieht Hagen mit ihm nach Worms; Walther aber kommt glücklich mit Hiltgund nach Aquitanien, feiert dort Hochzeit und herrscht nach seines Vaters Tode dreißig Jahre glücklich über sein Volk. — Nach einer bescheidenen Bitte um Nachsicht mit dem jugendlich unreifen Sänger schließt das Gedicht mit der Wendung „haec est Waltharii poesis" wie das Nibelungenlied mit den Worten „daz ist der Nibelunge liet (nôt)".

Der Inhalt des „Waltharius" kann sich an Größe der Motive und Probleme mit Dichtungen wie das „Hildebrandslied", die „Nibelungen", die „Gudrun" nicht messen. Die Handlung schneidet nicht so tief in das Seelenleben des Helden ein. Nur einmal führt sie zu einem psychischen Konflikt, der sehr charakteristisch wieder die alte Grundfeste germanischer Heldenmoral, die Treuepflicht, betrifft. Aber es ist nicht der Held selbst, sondern Hagen, der in diesen Streit, den Streit zwischen Freundestreue und Mannentreue, verwickelt wird. Und der Konflikt wird nicht sonderlich tief aufgefaßt. Was das Schicksal dem Helden selbst auferlegt, stellt nur seine List, Gewandtheit und Tapferkeit auf die Probe. Die Auffassung des Heldentums ist weniger ideal als in der mittelhochdeutschen Epik. Gegen den Feind ist so ziemlich alles erlaubt; Walther und Hiltgund scheuen sich nicht, des hunnischen Königspaares Großmut mit Betrug zu lohnen. Gunther und Hagen fallen vereint über Walther her, ohne daß diese Kampfesweise, wie in der späteren Epik, als unritterlich bezeichnet würde. Für den Helden ist es keine Schande, wenn er angesichts eines gefährlichen Kampfes sich den Frieden durch Gold zu erkaufen sucht, wie das auch schon im „Hildebrandsliede", wenn auch da unter anderen Umständen, geschah. Freilich ist doch schließlich die Ehre im Verein mit der Treue, die sie mit umschließt, die stärkste sittliche Macht im Leben des Helden. Nur sind die Pflichten, die sie auferlegt, noch nicht überall dieselben wie später, und bei den einzelnen Handlungen gesellen sich ihr meist noch andere Motive, teilweise weit reellerer Art, bei.

Trotzige Todesverachtung hat allezeit zum germanischen Heldenideal gehört; aber solche Felsenhärte, wie sie hier die Recken in dem Spott über ihre Verstümmelungen zeigen, ist doch der hochdeutschen Dichtung der späteren Zeit fremd geworden. Härtere und realistischere Naturen sind diese Helden durchweg. Ihre Zeichnung ist darum poetisch nicht weniger wirksam. Auf dem gemeinsamen Untergrunde weiß der Dichter einzelne Gestalten glücklich zu nüancieren. Insbesondere hebt sich ja der habgierige, aus dem Hintergrunde hetzende, nicht feige, aber auch nicht kampftüchtige Gunther von den beiden anderen Hauptheldenden deutlich ab. Aber auch die elf Recken werden zum Teil gut individualisiert, und Etzels Charakter ist mit einer ganz eigenartigen Mischung von Achtung und Ironie behandelt. Jede Spur von Sentimentalität fehlt nicht allein den Helden, sondern auch der Frauenrolle. Treue Kameradschaft und demütige Hingabe kennzeichnen Hiltgunds Verhältnis zu Walther. Auch dem Weibe ist die Ehre das höchste Gut. Keusch bleibt der Verkehr der beiden Verlobten, und als Hiltgund die Feinde nahen sieht, bietet sie dem Geliebten den Nacken zum Todesstreiche dar, um keines anderen Umarmungen ausgesetzt zu sein.

Von anschaulicher Realistik wie die Charakterzeichnung ist auch die Schilderung und die Erzählung. Von Anfang bis zu Ende folgt man der Entwickelung der reichen und doch streng in sich geschlossenen Handlung mit lebhafter Spannung. Denn der Dichter vermeidet im Gegensatze zu den überlieferten mittelhochdeutschen Epen alle Breite, alle Wiederholung, alles Ausspinnen

nebensächlicher und gleichgültiger Dinge. Seine Darstellung hält das rechte Maß, wie das „Hildebrandslied“ und wie die Idealepen, welche die Kritik aus den vorliegenden Fassungen mittelhochdeutscher Gedichte herausgeschält hat. Aber auch die Variation der Begriffe und der Sätze findet sich in dem „Waltharius“ nicht. Das genügt schon allein, um zu beweisen, daß Ekkehard nicht etwa einfach ein deutsches Heldengedicht in lateinische Verse gebracht hat. Sein Stilmuster war nicht das deutsche, sondern das lateinische Epos. Insbesondere hat er den Vergil wörtlich nachgeahmt, was der Arbeit des Klosterschülers natürlich nicht zum Tadel, sondern zur Empfehlung gereichte. Dadurch hat auch das Kostüm der Helden teilweise einen antiken Zuschnitt bekommen, und einige Gleichnisse, mit denen der Dichter die Erzählung aufputzt, verraten sich gleich als Einlagen nach der Art Homers und Vergils.

Wie diese, so lassen sich auch Ekkehards bescheidene christliche Zusätze von der nationalen Überlieferung wohl unterscheiden, wenn beides auch nicht immer so lose nebeneinander liegt wie der christliche Widerruf neben dem vermessenen Ausruf des germanischen Recken, als er zuerst die Feinde erblickt. Eine schöne Verschmelzung christlicher und heldenhafter Gesinnung ist dem Dichter in Walthers Nachtgebet gelungen. Auch sonst mag er bei seiner Erzählung diese und jene Einzelheit zugesetzt, diesen und jenen überlieferten Zug umgestaltet haben. Aber das kann nicht zweifelhaft sein, daß er dem Inhalt eines altdeutschen Heldengedichtes nicht nur in seinen Hauptzügen, sondern auch in vielen Details gefolgt ist, mag er es nun wörtlich im Kopfe gehabt haben oder nicht. Leider sind nur dürftige Überbleibsel und Zeugnisse von den Behandlungen des Stoffes in germanischer Sprache auf uns gekommen. Unbedeutende Fragmente eines angelsächsischen und solche eines mittelhochdeutschen Epos, die Inhaltsangabe einer niederdeutschen Version, Anspielungen im Nibelungenliede und im „Biterolf“, das ist alles, was vorliegt. Um so wertvoller ist Ekkehards Werk als die einzige vollständig überlieferte poetische Bearbeitung der sehr weit und sehr lange verbreiteten Sage, zugleich aber auch als die einzige Quelle aus einem Zeitraum von drei Jahrhunderten, die uns näheren Einblick in den Charakter unserer Nationalepik gewährt.

War es hier die nationale Tradition, die dem Mönche den Inhalt für seine vergilianischen Verse bot, so gibt die ziemlich gleichzeitige Dichtung eines seiner Standesgenossen das erste Beispiel für eine epische Gattung, die von Anfang an in geistlichen Kreisen heimisch war und in ihnen zunächst ihre Ausbildung erhalten hat: für die Tierdichtung.

Die Tiersage steht freilich nicht außer aller Verbindung mit volkstümlichen Überlieferungen. Die Vermenschlichung der Tiere, welche den eigentlichen Mittelpunkt ihres Ideenkreises bildet, gehört auch zu den ältesten mythischen Vorstellungen des Volkes. Wenn unsere Vorfahren glaubten, daß z. B. in einem Wolfe ein gewaltthätiger Mann, in einer Katze ein böses Weib stecken könne, so liegt da dieselbe Ideenverbindung zu Grunde, welche in der Tiersage zu Tage tritt, indem sie die Tiere bestimmter Gattungen wie Menschen von bestimmtem Charakter und Stande reden und handeln läßt. Und nichts anderes ist es, wenn der Deutsche einzelne Tiere mit menschlichen Eigennamen benannte, oder wenn er umgekehrt Menschen zur Kennzeichnung einer besonderen Eigenschaft mit Tiernamen belegte und noch belegt.

Aber auch eine ganze Reihe von Erzählungen, in denen die Tiere menschliche Rollen spielten, war zweifellos lange im Munde des Volkes, ehe sie in die Litteratur Eingang fand. Solche Tiermärchen sind seit alten Zeiten bei den allerverschiedensten Völkern in Umlauf, sie haben seit dem 12. Jahrhundert auch auf die litterarische Tierdichtung wesentlichen Einfluß

gewonnen. Aber der Inhalt der ältesten mittelalterlichen Tierdichtungen ist deren Verfassern aus der antiken Litteratur, aus den äsopischen Fabeln zugeflossen, die sich von Griechenland aus auf dem Wege über Italien durch schriftliche und mündliche Überlieferung zu allen Völkern des Abendlandes, früh schon auch zu den Franken, verbreiteten. So sind sie schon im 7. Jahrhundert bei dem fränkischen Chronisten Fredegar durch ein Beispiel vertreten, und so wurde an Karls des Großen Hof diejenige äsopische Fabel durch Paulus Diaconus in lateinischen Versen episch ausgeschmückt, welche den eigentlichen Kern der mittelalterlichen Tierdichtung bildet.

Sie erzählt, wie der Löwe erkrankt ist und sämtliche Tiere herbeibefiehlt, um ihm als ihrem Könige Heilmittel zu bringen. Alle erscheinen bis auf den Fuchs, der nun abwesend bei dem Könige von seinem Widersacher, dem Wolfe, übel angeschwärzt, vom Löwen zum Tode verurteilt und auch von den anderen Tieren verdammt wird. Endlich kommt auch er, angeblich von langer Suche nach einem Heilmittel für den Kranken, und er empfiehlt ihm nun als einzige Rettung die Einwickelung in die Haut des Wolfes. So wird diesem das Fell über die Ohren gezogen, der schlaue Fuchs aber ist zugleich gerechtfertigt und an seinem Hauptgegner gerächt. Eine nur bei Paulus bezeugte Abweichung von der ursprünglichen wie auch von der späteren Gestalt dieser Tradition ist es, daß der Bär an Stelle des Wolfes auftritt.

Das für die Ausbildung der Tiersage wichtigste Motiv dieser Fabel ist gerade die Feindschaft zwischen Fuchs und Wolf mit dem Siege der List des einen über die rohe Kraft des anderen. Daneben wird auch der Hoftag des Löwen ihr eiserner Bestand. Gelegentlich wirkte dann in diesem und jenem Zuge auch noch eine andere gelehrte Tradition auf die mittelalterliche Tierdichtung ein. Schon in frühchristlicher Zeit war in Alexandria ein merkwürdiges Büchlein erschienen, welches die Eigenschaften einer Anzahl von Tieren in fabuloser Weise beschrieb und sie zugleich in geistlich-symbolischem Sinne auf Eigenschaften Christi oder auch des Teufels, auf Fehler und Tugenden des Menschen umdeutete. Es ging unter dem Namen des „Physiologus“ und verbreitete sich, einerseits in verschiedene orientalische Sprachen, anderseits auch ins Lateinische übersetzt, bald über Orient und Occident, um, später auch in den europäischen Nationalsprachen poetisch und prosaisch bearbeitet, einen weitgreifenden Einfluß zu erlangen, der in der Litteratur wie in der bildenden Kunst des Mittelalters vielfach zu Tage tritt. Noch heute ganz bekannte Symbole, wie der Pelikan, der sein Blut für seine Jungen vergießt, oder der Phönix, der sich verbrennt, um verjüngt aus der Asche zu erstehen, haben hier ihren Ursprung. Andere Züge fanden in die Tiersage Eingang, und ganz im allgemeinen erhielt gerade beim geistlichen Stande die Neigung, in den Tieren ein Abbild menschlichen Wesens, besonders auch mit Beziehung auf geistliche Verhältnisse, zu sehen, durch den „Physiologus“ Nahrung.

Diese Elemente der mittelalterlichen Tierdichtung sind nun auch in deren ältestem epischen Erzeugnisse, jener dem „Waltharius“ gleichalterigen lateinischen Dichtung, der „Ecbasis captivi“ noch deutlich zu erkennen. Vereinzelte Züge sind aus dem „Physiologus“ entlehnt; die symbolisch-allegorische Färbung des Gedichtes ist ihm verwandt; jene äsopische Fabel aber vom kranken Löwen, dem Fuchs und dem geschundenen Wolfe nimmt in breitester epischer Ausführung und Fortführung weit mehr als die Hälfte der ganzen Dichtung ein. Sie ist der Haupterzählung eingefügt, einer Allegorie auf eigene Erlebnisse des Dichters.

Er war, so berichtet er selbst, seinerzeit ein sehr schlechter Klosterschüler, ein Windbeutel und Herumtreiber sondergleichen, dem Lernen so abhold, daß er das Eselein genannt wurde. Um, wenn auch spät, das Versäumte gutzumachen, um sich an die Arbeit zu gewöhnen und um sich einen besseren Ruf zu verschaffen, schreibt er, so sauer es ihm wird, die folgenden Verse. Als er einst die Feldarbeiter draußen fleißig ihre Arbeit verrichten sah, während er selbst müßig, vom klösterlichen Kerker umschlossen dasaß, bitteren Kummers voll über die Ermahnungen, die ihm zu teil geworden, da kam er sich vor wie ein am Stricke gefesseltes Kalb, dessen Geschichte er nun erzählen will. Das Kalb, allein zurückgelassen, während

die Herde ausgetrieben ist, weiß sich seines Strickes zu entledigen und läuft in den Wald. Dort begegnet ihm der Wolf und schleppt es mit in seine Höhle, wo er als Mönch lebt. Für die lange Beschränkung auf klösterliche Fastenspeise will er sich jetzt endlich einmal durch den schönen Braten entschädigen. Auf Bitten seines Opfers aber bewilligt er diesem noch eine Galgenfrist bis zum nächsten Morgen. Als der herankbricht, erscheint auch schon die Herde, welche die Flucht des Kalbes bemerkt hat, vor der Höhle, um das gefangene zu befreien. Doch der Wolf fürchtet in seiner Festung dies feindliche Heer nicht, solange nicht der Fuchs dabei ist. Sein Verhältnis zu diesem aber erklärt er seinen beiden Dienstmannen, dem Igel und der Otter, durch jene weitausgesponnene Erzählung von der schändlichen Behandlung, die sein Vorfahr bei der Krankheit des Löwen durch den Fuchs erfahren hatte. Kaum hat er geendet, so erscheint mit einem Male auch der Fuchs bei der Herde. Listig weiß er den Wolf aus seiner Burg herauszulocken, und der Bethörte wird alsbald von dem Stier durchbohrt, während das Kalb glücklich wieder zu seiner Mutter gelangt.

Der Wolf als unbeständiger Mönch ist nicht das einzige satirische Bild in dem Gedichte. In Gestalten und Zügen der Erzählung stecken augenscheinlich noch mancherlei Beziehungen auf kirchliche und politische Zustände, auf Klosterleben, geistliches und weltliches Regiment. Diese besondere Wendung der Tiererzählung ist es, was neben der epischen Art der Behandlung und neben der stofflichen Übereinstimmung die „Ecbasis captivi“ als erstes Glied in jener Kette episch-satirischer Tierdichtung erscheinen läßt, deren letztes unser „Reineke Fuchs“ bildet. Wie im einzelnen die Anspielungen unseres Dichters zu deuten sind, bleibt freilich ganz unsicher. Gewiß hat er unter dem Kalbe seiner Erzählung sich selbst gemeint; aber wie weit er dabei in der Bezugnahme auf eigene Erlebnisse gegangen ist, läßt sich unmöglich feststellen. Die zeitlichen Beziehungen werden durch die Erwähnung König Heinrichs (I.) bestimmt; die örtlichen weisen nach Lothringen, speziell auf Toul, und vermutlich auf das dabei gelegene Kloster St.-Evre. Ein Zeugnis seiner gelehrten Bildung hat der Dichter in zahllosen Entlehnungen aus christlichen und heidnischen Dichtern, ganz besonders aus dem Horaz, geliefert und damit gewiß dem ausgesprochenen Zwecke seiner Dichtung weit mehr gedient, als wenn er nach Originalität gestrebt hätte. Seine Hexameter hat er durch den „leoninischen“ Reim zwischen Cäsur und Ausgang aufgeputzt. Aber ihr schwerfälliger Stil mit den mehr hineingeflickten als verarbeiteten Entlehnungen zeigt ebenso wie die ungeschickte Erzählungsweise einen geringen, weit unter Ekkehard stehenden Grad dichterischer Befähigung.

Der lothringische Mönch bekehrt sich von seinem früheren regellosen Lebenswandel, das Eselein von ehedem gibt sich gelehrter Arbeit hin: dieser Vorgang ist typisch für die Geschichte der lothringischen Klöster im 10. Jahrhundert. Nach einem vollständigen Verfall der klösterlichen Zucht verbreitet sich in den dreißiger Jahren in Lothringen jene streng asketische Reform des Mönchslebens, welche von dem im Jahre 910 gegründeten Kloster Cluny in Burgund ausgeht; zugleich aber blühen ebendort die bisher ganz daniederliegenden Studien wieder kräftig auf. Keineswegs sind die Berührungen zwischen cluniacensischen Reformideen und gelehrten Bestrebungen immer freundlicher Natur; aller weltlichen Wissenschaft als solcher widerstrebten jene unmittelbar. Gerade in Lothringen aber fanden beide ihren Beschützer in Ottos I. Bruder Bruno, der seit 953 das Herzogtum zugleich mit dem Erzbistum Köln verwaltete. Ein Förderer der Klosterreform, war dieser gründlich gelehrte, auch des Griechischen sehr wohl kundige Mann den humanistischen Studien genug zugethan, um in ängstlichen Gemütern sogar Besorgnis um sein Seelenheil auftauchen zu lassen. Während die cluniacensische Reform rechts vom Rheine damals noch keinen Anklang fand, haben Brunos wissenschaftliche Bestrebungen auch hier den besten Erfolg gehabt. Er hat seine Studien nicht allein für sich betrieben, er hat auch in irgend einer Weise eine Lehrthätigkeit entwickelt, und er hat insbesondere für die

Heranbildung eines Stammes wissenschaftlich wohlgeschulter geistlicher Würdenträger in der königlichen Kanzlei gesorgt. Sein Name ist unzertrennlich verknüpft mit der Ottonischen Renaissance, die nun lateinische Bildung und lateinische Litteratur weit hinaustrug über die wenigen Klöster, in denen sie eine Zufluchtsstätte gefunden hatten.

Als Otto I. im Dom zu Aachen die Krönung mit allem Pomp an sich hatte vollziehen lassen, hatte er schon im Gegensatz zu seinem Vater gezeigt, daß er die Traditionen des karolingischen Königtums aufzunehmen gedenke. Die Bemühungen, seine Bildung nachträglich zu ergänzen, sein Zug nach Oberitalien und endlich seine Kaiserkrönung waren weitere Schritte auf dem Wege, den der große fränkische Kaiser gegangen war, Schritte, durch die er zugleich einer zweiten Renaissance Bahn brach. Wie unter Karl dem Großen, so kamen auch unter Otto wieder fremde Gelehrte an den königlichen Hof, wie unter Karl, so nahm auch diesmal wieder die königliche Familie Anteil an den gelehrten Bestrebungen, und wie damals, so wurden die Studien auch jetzt wiederum in weiteren, dem Hofe verwandten Kreisen sowohl als in den Schulanstalten des Reiches aufgenommen und gepflegt. Aber Otto bildete bei dem allen doch nicht den eigentlichen Mittelpunkt wie ehedem Karl der Große. Neben seinem Bruder Bruno haben auch die weiblichen Familienmitglieder auf diesem Gebiete mehr gewirkt als er selbst, vor allem natürlich seine zweite Gemahlin, Adelheid, die aus ihrer burgundisch-italienischen Doppelheimat schon eine höhere litterarische Bildung mitbrachte, aber auch seine Nichten Gerbirg, die Äbtissin von Gandersheim, und Haduwig, die früh verwitwete Herzogin von Schwaben, die mit dem auch am Königshofe verkehrenden Ekkehard II. von St. Gallen (nicht mit dem Verfasser des „Waltharius") auf dem Hohentwiel die lateinischen Dichter las und auch des Griechischen kundig war. Otto II. erhielt im Gegensatz zu seinem Vater schon eine gelehrte Erziehung; auch als König behielt er Fühlung mit den Wissenschaften, und seine Heirat mit der byzantinischen Prinzessin Theophano verschaffte mancherlei griechischen Kulturelementen Eingang. Beider Sohn hat bei seiner lateinisch-griechischen Bildung schon vollständig den nationalen Boden unter den Füßen verloren. Bald Asket, bald Imperator, niemals ein deutscher König, bildet Otto III. den Schluß einer Herrscherreihe, die, von Geschlecht zu Geschlecht mit römisch-christlicher Bildung immer mehr durchtränkt, dem eigenen Volkstum immer mehr entfremdet wird.

Auf Otto III. hat neben seinem Lehrer Gerbert, der ihm dann als Silvester II. das Papsttum verdankte, niemand einen größeren Einfluß ausgeübt als der Bischof und Märtyrer Adalbert von Prag: neben dem Gelehrten der Asket. Die Verbindung einer asketischen Richtung mit der gelehrten Bildung zeigt sich auch bei Ottos Nachfolger Heinrich II. und dessen Gemahlin Kunigunde; sie zeigt sich auch schon bei seinen Vorgängern. Sie unterscheidet in bemerkenswerter Weise die ottonische von der karolingischen Renaissance. Die sächsische Königsfamilie stand zu den sächsischen Klöstern in engster Beziehung; ihre gelehrten Bestrebungen vereinten sich mit der Hebung des Klosterlebens. Und die hervorragendsten Erzeugnisse der sächsischen Renaissancelitteratur sind zugleich vom Geist der Askese und von den Traditionen antiker Dichtung erfüllt. Es sind die Schriften der Nonne Hrotsvith von Gandersheim, besonders ihre in Prosa geschriebenen Dramen.

Hrotsviths Dramen haben den ausgesprochenen Zweck, Terenz in den Dienst des Christentums oder vielmehr in den Dienst des Nonnenklosters zu stellen. Von der gefälligen Form des vielgelesenen Dichters gefesselt, über den anstößigen Inhalt seiner Komödien entrüstet, will sie in seinem Stile Dramen anderen Geistes schreiben. „In derselben Dichtungsart, in der man bisher von schändlicher Unzucht üppiger Weiber gelesen hat, soll jetzt die löbliche Keuschheit heiliger Jungfrauen gefeiert werden." Mit diesen Worten bezeichnet sie selbst ihre Aufgabe. Und sie hat sie mit Geschick gelöst. In besserem und flüssigerem

Latein als die meisten Schriftsteller ihrer Zeit, in stellenweise recht lebhafter und gewandter Führung des Dialoges hat sie in fünf Stücken das Keuschheitsthema, in einem sechsten wenigstens auch die Standhaftigkeit christlicher Jungfrauen behandelt.

An den dramatischen Aufbau hat sie freilich so wenig gedacht wie an eine Inscenierung ihrer Stücke. Es sind schließlich nur Legenden in Gesprächsform. Die Handlung wird ganz zurückgedrängt, zur Charakterzeichnung finden sich nur hier und da recht bescheidene Ansätze. Und dramatische Charaktere sind sie freilich nicht, diese Heldinnen, deren ganzes Leben in einer Verneinung des Lebens besteht, deren höchstes Lob es ist, sich der natürlichen Bestimmung ihres Geschlechtes zu entziehen, mögen sie nun dem Werber den Ehebund oder dem Manne das eheliche Leben versagen, mögen sie den Märtyrertod suchen oder sich in die Einsiedlerzelle vermauern lassen, immer nur im Hinblick auf das Ende ihres Daseins, mit dem für sie erst das Dasein beginnt, immer nur in Erwartung der Umarmungen Christi, ihres ersehnten Bräutigams, die ihnen das Jenseits bringen soll. Wie die Gesundheit selbst steht neben diesen bleichen Gestalten eine Hiltgund, die kluge und thätige Helferin, die demütig liebende, bis zum Tode getreue Braut ihres Walthari. Vom Königssaal in Waldesluft, von frohem Gelage zu heißem Männerkampf leitet uns Ekkehards deutsche Muse; die christlich-terentianische der Hrotsvith führt uns zur einsamen Büßerzelle, zur Marterstätte und zur Höhle des Lasters. Die Frage, ob von solchen fremden Überlieferungen oder von den einheimischen eine gedeihlichere Entwickelung der deutschen Dichtung zu erwarten war, beantwortet sich von selbst.

Askese und Romanismus sind charakteristische Merkmale auch der übrigen, in Hexametern verfaßten Dichtungen Hrotsviths: ihrer Legenden, in denen auch wieder das Keuschheitsthema auftaucht, und ihrer Geschichte Ottos I., in der die italienische Politik des Königs und die Herstellung des römischen Kaisertums als der wichtigste Inhalt und als das wichtigste Ziel seiner Regierung dargestellt wurde.

Ein anderer Geist weht aus der sächsischen Geschichte des Korveier Mönches **Widukind**. Freilich verleugnet auch er den Geistlichen nicht, und den Einfluß der Renaissance zeigt seine Prosa in einer wenig glücklichen Nachahmung Sallustischen Stiles; aber seine Ideale liegen nicht in Rom. Er ist bei seiner lateinischen Bildung doch ein echter Sachse geblieben. Otto ist ihm nicht der römische Kaiser, sondern der sächsische König, und mit lebhaftem Nationalgefühl erzählt Widukind die Geschichte seines Stammes, wie sie sich ihm aus dessen Liedern und Sagen und aus historischer, schriftlicher und mündlicher Überlieferung zu epischer Fülle und plastischer Anschaulichkeit gestaltete.

Die Durchsetzung mit volkstümlichen Elementen ist und bleibt doch auch für die meisten lateinischen Dichtungen der sächsischen Kaiserzeit charakteristisch, Denkmäler einer Poesie, die ebensowohl an den geistlichen und weltlichen Höfen wie in den Klöstern getrieben wurde. Fahrende Kleriker übernahmen an den Höfen die Rolle der Spielleute und sangen in lateinischen Versen Lieder derselben Gattung, die jene in deutscher Sprache pflegten. Ein typisches Beispiel für die enge Beziehung zwischen der deutschen und der lateinischen Dichtung dieser Art bietet ein Lied, welches Ottos I. Bruder, den Herzog **Heinrich von Bayern**, verherrlicht (vgl. die Abbildung, S. 55): hier sind die beiden Sprachen geradezu miteinander verbunden, so daß immer ein lateinischer Vers mit einem deutschen wechselt, also auch immer ein lateinisches Wort auf ein deutsches reimt, das erste Beispiel dieser kuriosen Mischpoesie. In der Form der Strophen wechselnden Umfanges wie in der Knappheit und in dem Skizzenhaften, aber auch in der Lebhaftigkeit der Darstellung zeigt das Lied noch die Art der kleineren Gedichte der Karolingerzeit.

Der Sohn der Jungfrau soll dem Dichter helfen, von dem erlauchten Bayernherzog Heinrich zu singen. Ein Bote trat ein und mahnte den Kaiser: „Was sitzt du, Otto? Heinrich, dein Bruder, naht."

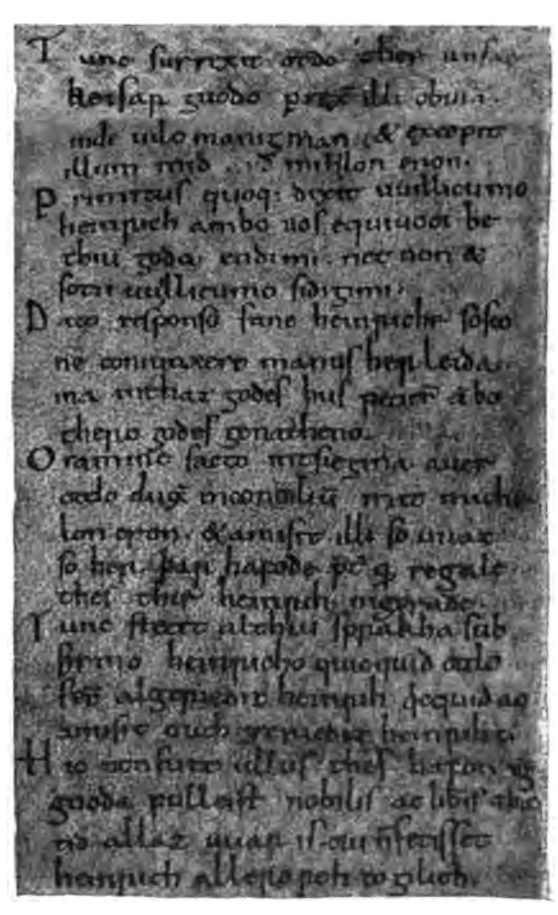
Tunc surrexit otdo,	Da stand Otto,
ther unsar keisar guodo,	unser guter Kaiser, auf,
perrexit illi obviam	ging ihm entgegen,
inde vilo manig man	und gar mancher Mann [mit ihm],
et[1] *excepit illum*	und empfing ihn
mid[1] mihilon eron	mit großen Ehren.
Primitus quoque dixit:	Auch sprach er zuerst:
„willicumo heinrich,'	„Willkommen Heinrich,
ambo vos equivoci,	ihr beiden Gleichnamigen,
bethiu goda endi mi,	Gott sowohl als mir,
nec non et sotii,	und auch die Genossen,
willicumo sid gi mi[2].	willkommen seid ihr mir!"
Dato responso	Nachdem die Antwort
fane heinriche so scono,	von Heinrich sehr freundlich gegeben war,
coniunxere manus,	reichten sie sich die Hände,
her leida ina in thaz godes hus,	er führte ihn in das Gotteshaus,
petierunt ambo	beide baten
thero godes genatheno.	um Gottes Gnade.
Oramine facto	Nachdem sie das Gebet verrichtet hatten,
intfieg[3] ina aver otdo,	empfing ihn Otto wiederum,
duxit in concilium	führte ihn in die Versammlung
mit michelon eron	mit großen Ehren
et omisit[4] *illi*	und überließ ihm
so waz so her par hafode,	alles, was er da hatte,
praeter quod regale,	außer dem, was dem König zukam,
thes thir heinrih ni gerade.	was Heinrich [auch] nicht begehrte.
Tunc stetit al thiu sprakha	Da stand die ganze Verhandlung
sub firmo heinricho:	unter dem festen Heinrich:
quicquid otdo fecit,	alles, was Otto that,
al geriediz heinrih;	das geschah auf Heinrichs Rat,
quicquid ac omisit[4],	und alles, was er unterließ,
ouch geriediz heinrihc.	auch das geschah auf Heinrichs Rat.
Hic non fuit ullus	Hier war keiner,
thes hafon ig guoda fulleist	dafür habe ich gute Gewähr
nobilibus[5] *ac liberis*	durch Edele und Freie,
thaz tid allaz was is,	daß dies alles wahr ist,
cui non fecisset heinrich	dem nicht Heinrich
allero rehto gilich.	jegliches Recht hätte zu Teil werden lassen.

Ein merkwürdiges Bild fürwahr von dem herrschsüchtigen, unfreundlichen und unbeliebten Heinrich, der zweimal in offenem Aufruhr nach des Bruders Krone trachtete und erst, nachdem er ihn fußfällig im Büßergewand um Gnade gefleht hatte, Verzeihung und dann allerdings auch das Herzogtum und seinen Einfluß auf die Regierung erhielt. Sollte dieser Spielmann-Kleriker wirklich keck genug gewesen sein, um jene demütige Unterwerfung Heinrichs, deren Erinnerung in den nahestehenden Kreisen geflissentlich unterdrückt wurde, in späteren Jahren im Interesse der Nachkommen Heinrichs geradezu zu einem Triumph des Herzogs zu verdrehen, oder bezieht sich das Lied auf eine andere Begegnung der beiden Brüder? Beide

[1] In der Handschrift doppelt. — [2] Handschrift: sidigimi. — [3] Handschrift: intsieg. — [4] Handschrift: amisit. — [5] Handschrift: nobilis.

Meinungen haben ihre Vertreter, und der Inhalt des Gedichtes reicht nicht aus, um eine sichere Entscheidung zu ermöglichen. Ein Beispiel höfischer Parteidichtung ist das Lied jedenfalls.

Was uns sonst von der Poesie dieser Kreise vorliegt, ist durchaus lateinisch. Teilweise trägt es die regelmäßige Strophenform des Hymnus, teilweise die Form der Sequenz. Aber die Darstellungsweise ist dieselbe kurzgefaßte, hastige wie in jenem lateinisch-deutschen Mischgedichte und wie in den älteren deutschen Liedern. Auch in dieser Form ertönt wieder das Lob der sächsischen Königsfamilie. So singt ein Zeitgenosse Ottos III. vom Ruhme der drei Ottonen nach derselben Sequenzenmelodie, mit welcher einst Otto der Große beim Brande seines Palastes aus dem Schlafe geweckt sein sollte, und die deshalb „die Weise Ottinc" genannt ward. Andere wählen andere Gegenstände. Beliebt werden kleine Schwänke und Novellen, wie sie gerade jetzt meist aus der Fremde, teilweise durch die byzantinischen Verbindungen der Ottonen vermittelt, in Deutschland Eingang finden, und wie sie das ganze Mittelalter hindurch in wachsender Fülle einen internationalen Unterhaltungsstoff bilden. Da begegnet uns in der knappgefaßten Form der lateinischen Sequenz zum ersten Male ein Lügenmärchen, zum ersten Male eine pikante Ehestandsnovelle, zum ersten Male eine Erzählung aus dem Kreise der Freundschaftssagen, in denen die Freundschaft über die Bande des Blutes und der Ehe triumphiert, alles Gattungen, die durch die Folgezeit hin in immer neuen Erzeugnissen und in immer erneuten Auflagen des alten Bestandes vertreten sind. Und von einem dieser Gedichte ist uns ausdrücklich bezeugt, wie es von einem Spielmann im Hause eines Vornehmen vorgetragen wird: es ist die Ehestandsnovelle vom Schneekinde, in welcher der Gatte die komische Vorspiegelung, mit der sein Weib ihn über ihre Untreue zu täuschen sucht, mit einer entsprechenden List heimzahlt; ein Histörchen, das in mannigfachen Fassungen bis auf Hans Sachs wiederkehrt.



Ein Stück aus dem lateinisch-deutschen Gedicht De Heinrico. Nach der einzigen erhaltenen Handschrift (11. Jahrh.), in der Universitätsbibliothek zu Cambridge. Vgl. Text, S. 53 u. 54.

Und auch zu einer umfassenden Darstellung, zu dem ältesten poetischen Roman, den wir in unserer Litteratur besitzen, sind in diesem Zeitraum novellistische Stoffe zugleich mit anderen Elementen verarbeitet worden. „Ruodlieb" hat man nach dem Namen seines Helden dies leider nur in Bruchstücken überlieferte Gedicht genannt, welches gegen die Mitte

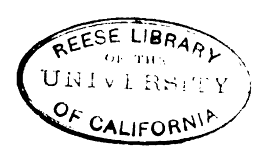
des 11. Jahrhunderts in dem oberbayrischen Kloster Tegernsee in gereimten Hexametern von einem Mönch verfaßt wurde.

Ruodlieb verläßt seine Mutter, um in der Fremde besseren Lohn ritterlich zu verdienen, als er ihn in der Heimat gefunden hat. Es glückt ihm bei einem fernen Könige. Durch allerlei Künste des Friedens wie durch Kriegsthaten erwirbt er sich des Herren vollste Gunst. Und als er nun dem Verlangen der vereinsamten Mutter gemäß heimkehren will, da gibt der König ihm, der, vor die Wahl zwischen Schätzen und Weisheitslehren gestellt, die Lehren erkoren hatte, zwölf Lebensregeln auf den Weg; zugleich aber schenkt er ihm, in der Form großer Brote verhüllt, einen reichen Schatz, den dann der Zurückgekehrte entdeckt. Schon auf dem Heimwege zur Mutter bestätigen die Erlebnisse des Helden drei der Lehren. Inwieweit etwa auch die übrigen in verlorenen und in den fragmentarisch erhaltenen Teilen des Gedichtes zur Geltung kommen sollten, läßt sich nicht übersehen. Die weiteren Bruchstücke betreffen die Brautwerbung erst eines Verwandten des Helden, dann des Helden selbst und im Anschluß daran ein Abenteuer mit einem Zwerge, welches dem Ruodlieb dazu verhelfen soll, den Schatz der Könige Immunch und Hartunch und die Hand der schönen Königstochter Heriburg zu gewinnen. Wie Ruodlieb das ausführt, erfahren wir nicht mehr.

Zwei Jahrhunderte später taucht noch einmal im „Eckenliede" eine Anspielung auf Ruodlieb und den Zwerg auf; sie gibt uns weiter keinen Aufschluß als den, daß dies Motiv aus der nationalen Heldensage stammt. Jenem internationalen Novellenschatze aber gehört die Erzählung von Ruodliebs Belohnung durch den König, von den Weisheitslehren und ihrer Bestätigung an, und so finden wir hier zum ersten Male eine freie Kombination von Überlieferungen der Heldensage mit jenen eingewanderten Erzählungsmotiven, wie sie uns später in der deutschen Spielmannspoesie wieder begegnet. Möglich, daß auch bei der Bildung des Stoffes zum „Ruodlieb" deutsche Spielmannstradition schon beteiligt war. Die Ausführung ist jedenfalls eine eigenartige. Eigen ist ihr vor allem die reichliche Beimischung des Idyllischen zum Heroischen und die Kleinmalerei auch auf Gebieten, die das Heldenepos so wenig wie die Geschichtschreibung zu berühren pflegt. So gibt die behagliche Darstellung dieses Dichters ein höchst interessantes Kulturbild seiner Zeit.

Nicht nur an den Hof des Königs, auf die Burg des Ritters, auch in das Haus des Bauern und an seinen Familientisch werden wir geführt. Große politische Aktionen, aber auch die Verhandlungen eines dörflichen Gerichtes ziehen an uns vorüber. Die Frauen erscheinen nicht allein in höfischem Festgewande, wir finden sie auch daheim in einfach häuslicher Umgebung; wir sehen das Mädchen am Stickrahmen sitzen, sehen, wie sich beim Brettspiel mit einem jungen Verehrer die Herzen finden, sehen den kunstvollen Tanz der beiden, wo sie wie die flüchtende Schwalbe sich ihm entzieht, er wie der Falke sie umkreist, indes der Held der Erzählung dazu die alte Harfe des verstorbenen Hauswirtes schlägt. Die Einzelheiten der Werbung, Liebesgruß und Liebesbotschaft, die Vorgänge bei der Verlobung und Hochzeit werden anschaulich dargestellt. Spielleute üben ihre Kunst; abgerichtete Bären, redende Dohlen und Stare zeigen, was sie gelernt haben; wunderbare Ergebnisse der Hundedressur, Jagdlisten und merkwürdige Arten des Fischfangs lernen wir kennen. Die Vorliebe für derartige Schilderungen ist für den in den friedlichen Beschäftigungen des Klosters lebenden Dichter sehr charakteristisch; charakteristisch ist es auch, daß sein Held nicht nur ein tapferer Streiter ist, sondern daß er vor allem auch in solchen unkriegerischen Künsten Wunderdinge leistet.

Auch auf die Gestaltung der Frauenrollen sind wohl die Lebensverhältnisse des Mönches nicht ohne Einfluß geblieben. Wohl kennt er ehrbare, edle und fromme Matronen, aber die jungen Weiber sind bei ihm durchweg recht sinnlich; diese eine schamlose Buhlerin, jene eine im Handumdrehen eroberte Ehebrecherin, die dritte unter ehrbarem Schein eines Pfaffen Maitresse, die vierte ein niedliches Fräulein, das gelegentlich gar schnippisch und spröde zu thun weiß, dabei aber doch die ehelichen Freuden gar nicht erwarten kann. Man darf nach solchen Schilderungen nicht





König David.

Das Saiteninstrument, welches David spielt, ist die im Mittelalter recht beliebte und verbreitete „Rotte“, die in ihrem Bau Eigenschaften der Harfe und der Guitarre vereinigt. Dasselbe Instrument schlägt der oben rechts sitzende Spielmann, während sein Gegenüber die nach alter Weise mit nur einer Saite bezogene Geige streicht. Unten rechts zeigt das Bild einen Harfenspieler, unten links einen Schreiber, der an einem unten mit dem Tintenhorn versehenen Pulte die Gesänge des Psalmisten mit dem Rohre aufzeichnet.

König David.

Das Saiteninstrument, welches David spielt, ist die im Mittelalter recht beliebte und verbreitete „Rotte", die in ihrem Bau Eigenschaften der Harfe und der Guitarre vereinigt. Dasselbe Instrument schlägt der oben rechts sitzende Spielmann, während sein Gegenüber die nach alter Weise mit nur einer Saite bezogene Geige streicht. Unten rechts zeigt das Bild einen Harfenspieler, unten links einen Schreiber, der an einem unten mit dem Tintenhorn versehenen Pulte die Gesänge des Psalmisten mit dem Rohre aufzeichnet.

vorschnell die Zeitverhältnisse beurteilen. Der Pessimismus des Ehelosen wird an ihnen gewiß seinen Anteil haben. Wie schön und zart blickt nicht ein altes deutsches Minnesprüchlein aus der lateinischen Hülle hervor, die ihm der Dichter halb und halb übergestreift hat in den vielgenannten Versen:

Dic illi nunc de me corde fideli
tantundem liebes, *veniat quantum modo* loubes,
et volucrum wunna *quot sint, tot dic sibi* minna,
graminis et florum quantum sit, dic et honorum.

Nun sag' ihm von mir aus treuem Herzen
so viel Liebes, als jetzt Laub hervorsprießt,
und so viel der Vöglein Wonnen sind, so viel Minne sag' ihm,
und so viel Gras und Blumen, so viel Ehren entbiet' ihm.

Aber die Dame, welcher der Dichter den reizenden Liebesgruß in den Mund legt, ist jene heimliche Pfaffendirne, und die Antwort auf ihre poesievollen Worte ist, daß sie in groblächerlicher Weise kompromittiert wird.

So wenig sich also der Dichter den Einflüssen seines Standes entzogen hat, so wenig zeigt er sich doch als ein weltfremder Asket. Er hat genug Interesse und Gefallen an den irdischen Dingen, um ihre mannigfaltigen Erscheinungen in sich aufzunehmen, und er hat genug künstlerische Begabung, um sie zu poetischem Leben anschaulich zu gestalten.

Die Behandlung populärer Stoffe in der Form der lateinischen Poesie ist also die gewöhnliche Art, in der die Litteratur dieser Zeit das Heimische und das Moderne mit der Überlieferung des römischen Altertums verbindet. Nur einer hat den umgekehrten Weg eingeschlagen, indem er durch die deutsche Sprache den Zugang zu Denkmälern der lateinischen Litteratur zu erschließen suchte: es ist Notker Labeo von St. Gallen, der eben wegen dieser Thätigkeit durch den Beinamen der Deutsche (Teutonicus) ausgezeichnet wurde.

Notker war, bis er im Jahre 1022 als ein Siebziger starb, Schulvorsteher seines Klosters. Und der Klosterschule galt auch sein Schriftstellertum. Er erkannte, im Widerspruch mit der herkömmlichen Methode, daß in der Muttersprache schnell erfaßt werde, was in der fremden Sprache kaum begriffen werden würde. So hat er denn auf erklärungsbedürftige kirchliche Schriften und besonders auf einige Schriften der Schullektüre sein Augenmerk gerichtet. Um diese den Schülern zugänglich zu machen, hat er, so etwa schrieb Notker selbst an den Bischof Hugo von Sitten, „das fast beispiellose Unternehmen gewagt, lateinische Schriften in unsere Sprache zu übertragen" und einiges zu erklären. Das habe er an des Boethius Schriften von der Tröstung durch die Philosophie und von der Dreieinigkeit ausgeführt. Da sei er auch gebeten worden, einige Dichtungen ins Deutsche zu übersetzen, nämlich die Distichen des Cato, Vergils „Bucolica" und die „Andria" des Terenz. Alsdann habe man gewollt, daß er sich an der Prosa und an den Künsten versuche, und er habe die „Heirat der Philologie" sowie die „Kategorien" (vgl. die Tafel bei S. 58) und die „Hermeneutik" des Aristoteles, auch die Anfangsgründe der Arithmetik übersetzt. Weiter habe er dann den ganzen Psalter (vgl. die beigeheftete farbige Tafel „König David") übertragen und nach Augustin erklärt und den Hiob begonnen. Außerdem aber habe er noch eine neue Rhetorik, eine neue kirchliche Festberechnung und einige andere kleinere Schriften lateinisch verfaßt.[1]

Das Schema des Schulunterrichtes ist bei diesem Schriftenverzeichnis nicht zu verkennen. Von dem Trivium und Quadrivium sind die Dialektik, Rhetorik, Arithmetik unter den genannten

[1] Die Schriften, deren Titel in obigem Verzeichnis gesperrt gedruckt sind, sind auf uns gekommen, die übrigen verloren gegangen.

vertreten. Eine ganz deutsch geschriebene Arbeit über die Musik kommt hinzu. Allen sieben Künsten zusammen aber ist die „Heirat der Philologie“ gewidmet.

Es ist dies die Übersetzung eines aus dem 5. Jahrhundert stammenden Werkes des Neuplatonikers Marcianus Capella, welches unter der seltsamen Einkleidung der Hochzeit Merkurs mit der Philologie eine Encyklopädie der sieben freien Künste gibt. Die besondere Vorliebe des Mittelalters für das Allegorische, die auch einer Schrift wie dem „Physiologus“ eine so große Verbreitung verschaffte, und die in der Bibelauslegung so charakteristisch zu Tage tritt, trug wesentlich dazu bei, das Werk des Marcianus zu einem der verbreitetsten Schulbücher zu machen. Gerade die beiden ersten Bücher, welche die allegorische Umhüllung, die ausführliche Erzählung der Werbung und Vermählung bieten, hat Notker übersetzt.

Aber auch der Boethius gehörte zur Schullektüre, nicht weniger die genannten Dichtungen und vollends der Psalter, das populärste Buch der Bibel im Mittelalter, an dem sogar der erste Leseunterricht geübt zu werden pflegte.

Notkers Interesse für die Muttersprache ist selbst in seinen lateinischen Schriften nicht zu verkennen. In seiner Rhetorik führt er als Beispiele für bestimmte Figuren einige deutsche Reimverse auf, einen Sinnspruch und vor allem die Verse vom Eber, die in merkwürdigen Hyperbeln das riesige Tier schildern, wie es verwundet, den Speer in der Seite, die Halde herabkommt, die Füße fudermäßig, die Borsten waldhoch, die Zähne zwölfellig. Es sind dies die einzigen rein deutschen Verse, die aus diesem ganzen Zeitraum überliefert sind. Einige deutsche Sprichwörter hat Notker in einer lateinischen Abhandlung de partibus logicae als Beispiele verwendet. Umgekehrt fehlt aber auch in seinen deutschen Schriften das Lateinische nicht.

Lateinisch und Deutsch geht in ihnen recht bunt durcheinander, nicht nur, indem immer auf den einzelnen Satz des Originaltextes der entsprechende der Übersetzung folgt: auch in der Übersetzung und in der gleichzeitig eingeflochtenen deutschen Erklärung sind vielfach lateinische Wörter angewendet; in den Psalmen z. B. in dieser Weise: Ps. 137, 1: *confitebor tibi domine in toto corde meo*: Ih iiho dir trûhten, chît *ecclesia*, in ällemo mînemo herzen. Lob tûon ih tir *manu forti*. *Quoniam audisti verba oris mei*: wanda dû gehôrtôst tiu wôrt mînes mundes. Tû gehôrtôst mih in dêmo gebête *prophetarum* unde *justorum*[1] u. s. w.

Das ist ganz der Vortrag des Lehrers, der den Text liest, übersetzt und erklärt, ja in der Handschrift der „Kategorien“ meinen wir ihn vor uns zu sehen, wie er seine Worte durch Zeichnungen an der Wandtafel erläutert (vgl. die beigeheftete Tafel „Eine Seite aus der ältesten deutschen Logik“). Daß er dabei gelegentlich lateinische Wörter in den deutschen Sätzen beibehält, ist kein Umgehen der Aufgaben des Übersetzers. Es sind das nur Worte, die seinen Schülern verständlich waren.

Im übrigen geht Notker in der Verdeutschung so weit, daß er selbst für geläufige Fremdworte deutsche Übertragungen einführt, die gelegentlich an die Sprachreinigungsbestrebungen des 17. Jahrhunderts und der Gegenwart erinnern. Ja er schafft sich selbständig eine philosophische Terminologie in deutscher Sprache, eine kühne Leistung, wie sie nie vor ihm und erst Jahrhunderte nach ihm wieder versucht wurde. Zugleich hat er auch die lautliche Form der deutschen Sprache so sorgfältig und fein beobachtet wie kein anderer Schriftsteller des Mittelalters. Die Wortbetonung, die Quantität der Silben, die Verschiedenheit in der Aussprache des Wortanlautes je nach dem Wortauslaute oder der Pause, die vorangehen, alles das bezeichnet er genau durch seine Schreibweise. Für die Ausbildung des Deutschen zur Litteratursprache und für seine Stellung im Unterrichte hätten Notkers Bestrebungen große Bedeutung gewinnen können. Aber es fehlte an der nötigen Nachfolge. Seine Schriften sind

[1] Ich werde dir bekennen, Herr, spricht die Kirche, in meinem ganzen Herzen. Ich bereite dir Lob mit starker Hand, weil du gehört hast die Worte meines Mundes. Du hörtest mich in dem Gebete der Propheten und der Gerechten.

Übertragung der umstehenden Handschrift.

[Man kann zeigen, wo jedes Ding liege und welche sich miteinander berühren. Wie die thun, die aneinander liegend]

[...] únde gesíto éin ánderên bechómint álde geórto *in hunc modum. Sed et soliditatis quoque similiter et loci .s. particulae ostenduntur.* Sô mág man óuh zéigôn tíu téil dero hévi únde déro stéte. Tíu hévi dáz íst tiu hôi únde diu dicchî, *ut dictum est.* Diu gât ío nidenân ûf. fóne díu íst quíssiu stát únde gewíssêr téil dero hôi ióh tero dicchî éin élna fóne érdo álde zûo. Únde wío ligent síu éin anderen? Íô éin óbe ándermo *in hunc modum.* Áber díu stát úmbe gât díu *corpora.* fóne díu íst quíssêr téil dero stéte ze zéigônne quíssen téil des *corporis.* Sô dáz íst: Án demo áste des póumis, án dero wénde des hûsis, án dero ékko des pérgis, án demo hóubete des mánnis, án dero pórto déro búrg. Únde wío ligent síu éin anderên? Súmiu geórto, sô díu geleiche tuônt des fingeris, Sú miu gelégo sô sélbin die fíngera tuônt. Súm éin óbe ándermo, sô daz hóubet tûot óbe [...]
Tíu téil dero slihtî ligent óuh étewâr únde ligent péidiu geórto ióh gesíto.[1]

[1] Dieser Satz ist nachgetragen.

und mit zusammenstoßenden Seiten aufeinander treffen oder mit zusammenstoßenden Spitzen; auf diese Weise.[1] Man kann aber auch die Teile des körperlichen Umfanges und des Raumes zeigen. Der körperliche Umfang, das ist die Höhe und die Dicke, wie gesagt ist. Die geht immer von unten auf. Daher ist ein gewisser Raum und ein gewisser Teil der Höhe und der Dicke [z. B.] eine Elle von der Erde oder zwei. Und wie liegen sie zu einander? Immer eins über dem anderen, auf diese Weise.[2] Hinwiederum umgibt der Raum die Körper. Daher dient ein bestimmter Teil des Raumes, einen bestimmten Teil des Körpers zu bezeichnen. Wie z. B.: „An dem Aste des Baumes", „an der Wand des Hauses", „auf der Spitze des Berges", „auf dem Haupte des Mannes", „an der Pforte der Burg". Und wie liegen sie zu einander? Einige mit den Spitzen zusammenstoßend wie die Gelenke des Fingers, einige aneinander liegend wie die Finger selbst, einiges eins über dem anderen wie das Haupt über [dem Halse ...].

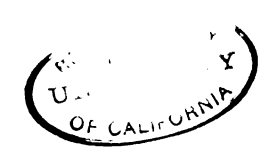
Die Teile der Ebene liegen auch irgendwo und liegen sowohl mit den Spitzen (Punkten) als mit den Seiten zusammenstoßend.

[1] d. h. so, wie das nebenstehende Bild das Zusammenstoßen der Seiten und der Spitzen veranschaulicht.
[2] d. h. wie das Bild „eins über dem anderen" zeigt.

unde gesto ein anderen bechomint . alde ge
orto . in hunc modum .
Sed et soliditatis q̊ q
similiter et loci . s . par
ticule ostenduntur .
So mag man ouh spre
igon tiu teil dero heiu . unde dero stete . Tiu
heiu daz ist tiu hoi unde diu diechi in die
tū ē . Diu gat ionidenan uf . fone diu ist quis
siu stat unde geuuisser teil dero hoi . ioh tero
diechi . ein elna fone erdo alde zuo . Unde uuio
ligent siu ein anderen oben ein obe ander mo in
hunc modum .
Aber diu stat umbe get

ist quisser teil dero
stete. hebeigonne.
quissen teil des cor
poris. Sô dâh ist. An
demo aste des pou
mis. ândero uuen
de des hûsis. ândero ecko des pergis. andemo
houbete des mannis. ândero porto dero burg.
Unde uuio ligent siu ein ânderen. Sumiu ge
orto. sô diu geleiche tuont des fingeris. Sú
miu gelego. sô selbiu die fingera tuont. Sum
ein óbe ândermo. sô dâh houbet tuot. óbe
Ein obe andermo.
Ein obe ander mo.
Tin teil dero selbiu ligent ouh êteuuâr. unde ligent peidiu
grosto ioh gesito.

Eine Seite aus der ältesten deutschen Logik (Notkers Bearbeitung von Boethius' Kommentar zu Aristoteles' „Kategorien").
Nach dem Original (Handschrift des 11. Jahrh.) in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen.



teilweise bis ins 12. Jahrhundert hinein vervielfältigt worden, sein Psalter hat im 11. noch eine durchgreifende Bearbeitung erfahren, die insbesondere auf die Verdeutschung der lateinischen Brocken in Notkers Text ausging.

Andere seiner Werke aber, wie der Job, Boethius' Trinitätsschrift, die Arithmetik und, was vor allem zu beklagen ist, seine Übersetzungen der lateinischen Dichter, des Vergil, Terenz und der spätlateinischen „Disticha des Cato", sind verloren gegangen. Gerade von diesen hat sich so gar keine Spur erhalten, daß man schon überkritische Zweifel hat laut werden lassen, ob denn Notker diese Dichterübersetzungen, zu denen er nach seiner eigenen Angabe ermuntert wurde, wirklich ausgeführt habe. Daß er es gethan, ist mindestens die natürliche Auslegung seiner Worte. Aber vereinzelt blieb Notkers Unternehmen; niemand hat mit solcher Gelehrsamkeit wie er ein solches thätiges Interesse für die deutsche Sprache verbunden. Sein eifriger Schüler Ekkehard IV. von St. Gallen, der Chronist seines Klosters, der Revisor des Walthariusliedes, der gelehrte Textkritiker, hat bei Notker die Übung im Anfertigen verkünstelter lateinischer Verse, nicht im mindesten aber die Liebe zur Muttersprache gelernt. Bald wurden die litterarischen Bestrebungen Sankt Gallens überhaupt erstickt, und den humanistischen Studien der sächsischen Kaiserzeit erwuchs eine gefährliche Gegnerschaft. Des Terenz hat sich erst ein halbes Jahrtausend nach Notker wiederum ein deutscher Übersetzer angenommen.

III. Die herrschende Kirche und der Übergang zur weltlichen Dichtung unter Saliern und Staufern von 1050—1180.

1. Geistliche Dichtung.

Die Reform des geistlichen Lebens im Sinne strenger Askese, wie sie im 10. Jahrhundert von Cluny ihren Ausgang genommen hatte, überwand in Deutschland seit der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts mehr und mehr den Widerstand, der ihr hier entgegengestellt war. Völlige Loslösung des geistlichen Lebens und des geistlichen Standes von allen weltlichen Einflüssen war das Ziel, dem man nachstrebte. Aus den Klöstern sollte verbannt werden, was man bisher noch an harmlosen Bequemlichkeiten und Freuden des Daseins geduldet hatte; der Verehrung und dem Studium der heidnischen Klassiker wurde der Boden abgegraben. In St. Gallen erstarben die wissenschaftlichen und litterarischen Bestrebungen vollständig, seit die Reform unter schweren Kämpfen durchgeführt war. Der vielgeschäftige und vielschreibende Vorsteher der Klosterschule von St. Emmeran in Regensburg, Otloh, der in seiner Jugend noch für Vergil und Lucan begeistert gewesen war, der in Tegernsee ungefähr zu derselben Zeit auf der Schulbank gesessen hatte, als dort der „Ruodlieb" gedichtet ward, suchte als Lehrer auf alle Weise die Klassiker aus dem Jugendunterricht zu verdrängen; denn Horaz, Terenz und Juvenal waren jetzt dem bigotten Schulmann vom Satan angestiftete Schandschriftsteller, ja selbst Sokrates und Plato, Aristoteles und Cicero, „was werden sie uns Elenden in der Todesstunde, in der Stunde des Gerichtes nützen?"

Und wie die Klosterleute, so wurden auch die Priester und so wurde das ganze hierarchische System den geistigen und sinnlichen, den sittlichen und politischen Mächten der Welt mehr und mehr entzogen: die Priesterehe wurde aufgehoben, ein strenggeregeltes klosterähnliches Zusammenleben wurde den Stiftsherren zur Pflicht gemacht, und der politisch folgenschwerste Schritt wurde gethan: die Verleihung der Bistümer durch den König, die Laieninvestitur, wurde untersagt. Jetzt entbrannte der Kampf zwischen der obersten weltlichen und geistlichen Gewalt, und jener

Die obenstehende Initiale stammt aus dem Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht (Handschrift des 12. Jahrhunderts, in der Stiftsbibliothek zu Vorau).

Hildebrand, der lange als Berater der Päpste die hierarchische Umbildung der geistlichen Reform geleitet hatte, machte als Papst Gregorius VII. zum ersten Male mit niederschmetterndem Erfolge Gebrauch von dem fürchterlichen Mittel, den höchsten weltlichen Herrscher aus der christlichen Gemeinde zu stoßen und seine Unterthanen unter Entbindung von ihrem Treuschwur im Namen Gottes gegen ihren Herrn aufzuwiegeln. Nicht nur in geistlichen, auch in weltlichen Dingen hob sich das Papsttum über das Kaisertum. Und über das Gebiet der Christenheit schweiften seine Herrschaftspläne kühn hinaus, indem es der mächtigen religiösen Erregung des Laientumes, die sich längst auch in einer Sehnsucht nach den Stätten, wo Christus gewandelt, und in Einzel- und Massenpilgerfahrten dorthin kundgegeben hatte, die Eroberung des Heiligen Landes als willkommenes praktisches Ziel bot.

So führte die Bewegung, die mit einer Trennung des Geistlichen vom Weltlichen begonnen hatte, in ihrem weiteren Verlaufe auf verschiedenen Gebieten zu einer Beherrschung und Bestimmung der weltlichen durch die geistlichen Lebensmächte. Auch auf dem Gebiete der Wissenschaft. Die Gegnerschaft gegen die heidnischen Klassiker hatte keineswegs überall einen Verfall der Studien zur Folge. Nur mußten die antiken Traditionen ganz in den Dienst des Christentums treten. Konnten die alten Philosophen dem Christen in der Stunde des Todes nichts nützen, so hatte man doch längst gelernt, ihre Ideen, ihre Begriffe und ihre Methode für die theologische Spekulation zu verwerten, und in dieser Zeit des allgemeinen religiösen Aufschwunges entfaltete sich nun diese spezifisch christliche Philosophie, die Scholastik. Frankreich wurde ihr Mittelpunkt, und besonders seit Abälards Lehre durch die kühnere Betonung der Bedeutung der Dialektik im Verhältnis zum Glauben und vor allem durch den Zauber seiner genialen, wissenschaftlich und poetisch veranlagten Persönlichkeit eine mächtige Anziehung dort ausübte, strömten auch die deutschen Studenten nach den französischen Schulen. In Frankreich erstand dem Abälard auch sein großer Gegner, Bernard von Clairvaux, der gegenüber seiner Verstandeslehre die Unmittelbarkeit religiöser Empfindung und Herzenserfahrung predigte, der die düstere Askese mit dem Schimmer mystisch inbrünstiger Glaubensseligkeit erhellte, dessen gewaltige Rede alle Herzen erschütterte und für seine Ziele, vor allem auch für die Befreiung des Heiligen Landes, für den Kreuzzug, die Könige wie die Völker begeisterte.

So beherrschten in der Zeit von der Mitte des 11. bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts die religiösen und kirchlichen Ideen alle Lebensgebiete. Auch die Dichtung wurde ihnen dienstbar gemacht. Wie in der Karolingerzeit wurde sie wieder von der Geistlichkeit als ein Mittel zur Popularisierung der christlichen Lehre ergriffen. Die Kunst, die man darauf verwendet, ist jetzt geringer; aber die Formen sind mannigfaltiger, das Stoffgebiet ist weit größer; das Publikum ist schon besser vorbereitet; so ist auch ihre Wirkung breiter und nachhaltiger. Zu einem populären Inbegriff der ganzen kirchlichen Weltanschauung setzt sich der Inhalt dieser Dichtungen zusammen. Das gesamte Leben der Völker wie des Einzelnen erscheint da eingespannt in ein altes System geistlicher Weltgeschichte, welches Himmel und Erde, Zeit und Ewigkeit umschließt. Gottesdienst und Dichtung vereinigen sich, um es dem Laien fort und fort einzuprägen; es wird eine der wesentlichsten Grundlagen für die geistige Verfassung auch des Laientums.

Im Anfang der Dinge schuf Gott zehn Engelchöre und im zehnten Chore Lucifer, den herrlichsten aller Engel. Aber Hochmut und Herrschsucht treiben den Unbesonnenen, daß er mit seinem Chore sich verschwört, ein Reich zu gründen, in dem er gewaltig sei wie Gott selbst. Da gebietet der Herr dem Erzengel Michael, den zehnten Chor mit gewaltigem Streich zu zerstören, und Lucifer wird mit allen seinen Genossen aus dem Himmel hinab in den tiefsten Abgrund, in die Hölle, gestoßen. Um den erledigten Himmelschor wieder zu füllen, erschafft Gott den Menschen, daß er sich mehre und nicht sterbe, solange er sein Gebot hält; so

soll er dann des zehnten Chores teilhaftig werden. Aber der racheburstige Lucifer mißgönnt dem Menschen das glückselige Los, das er selbst für immer verscherzt hat. In Gestalt der Schlange gelingt es dem Versucher, ihn zu bethören, daß er Gottes Gebot bricht und so seine hohe Bestimmung verwirkt. Der Mensch wird sterblich; und von Adams forterbender Sünde belastet, fährt jeder zur Hölle, so daß er dort Lucifers Reich statt des ihm zugedachten himmlischen Chores mehrt.

Wird dieser trostlose Zustand ewig dauern? Der Menschheit ist eine Erlösung bestimmt, und auf diese zielt nun alles hin, was in der Zeit des Alten Bundes geschieht. Ereignisse der alttestamentlichen Geschichte deuten sinnbildlich und vorbildlich auf die neutestamentliche; die Propheten des Alten Bundes prophezeien Christus und sein Erlösungswerk; die ganze vorchristliche Weltgeschichte gilt schließlich nur als eine Vorbereitung auf das Erscheinen des Gottessohnes. So wird denn endlich der Verheißene von der unbefleckten Jungfrau geboren. Sein Leben und Leiden bildet natürlich den Mittelpunkt des großen welthistorischen Gemäldes. Durch seinen Opfertod ist Lucifers Macht gebrochen. Ins Grab gelegt, erwacht der Gottessohn zu neuem Leben. Er fährt hinab in die Tiefe. Mit Löwenkraft sprengt er die Pforte der Hölle und entreißt dem Teufel die Seelen, die dort von Anbeginn der Welt nach Erlösung schmachten. Dann erscheint der Auferstandene seinen Getreuen und fährt aufwärts zum Vater.

Nun ist dem Menschen wieder wie ehedem das Himmelsparadies beschieden. Aber der Versuch, der dem Lucifer beim ersten Menschen gelungen war, wiederholt sich jetzt bei jedem einzelnen. Durch die Lockungen der Weltlust sucht er ihn zu bethören und ihn um den Gnadenanteil zu bringen, den ihm der Gottessohn verschafft hat, und den ihm die Kirche vermittelt. Da gilt es denn, alle Weltlust zu fliehen und die kurzen irdischen Freuden dahinzugeben, um der ewigen himmlischen teilhaftig zu werden. Memento mori, der Gedanke an den Tod und die Weltflucht, das ist der Weisheit letzter Schluß. Diejenigen, die allem Schönen, was die Welt zu bieten vermag, entsagt, die Marter, Not und Tod erduldet haben, um sich den himmlischen Lohn zu erwerben, stehen als glänzende Vorbilder da, als die Heiligen, deren mannigfaltige Legenden die christliche Phantasie erfüllen und das Streben zur Nachfolge anregen sollen. Die Vorbereitung auf den Tod erscheint als der eigentliche Zweck des Einzellebens; die Vorbereitung auf das Weltende erscheint als der wichtigste Inhalt der christlichen Weltgeschichte. Wie das erste Erscheinen des Gottessohnes das Ziel der vorchristlichen Zeit, so bildet sein Wiedererscheinen am Jüngsten Tage das Ziel der christlichen Geschichte. Alles ist da schon fest vorausbestimmt, und wie nach einem längst fertigen Programm spielen sich die letzten Weltgeschicke ab. Ein fränkischer Kaiser unterwirft sich das ganze Erdreich; dann legt er seine Krone zu Jerusalem nieder, damit Gott allein herrsche. Aber es erscheint der Antichrist, der die Menschheit bethört, daß sie an ihn als an Gottes Sohn glaubt. Vierthalb Jahre währt seine Herrschaft; dann wird er gestürzt, und alles bekehrt sich. Nun geschehen fünfzehn fürchterliche Zeichen: die Welt wird von Feuer verzehrt, die Toten stehen auf, wieder vereinigt, fahren Seele und Leib zum Jüngsten Gericht, um durch den großen Urteilsspruch für alle Ewigkeit zu den grausamsten Höllenqualen oder zu den Himmelsfreuden, zu Lucifers oder zu des Gottessohnes Gefolge bestimmt zu werden.

Es ist gewiß keine sonderlich hohe Bildungsstufe, auf der diese in der geistlichen Dichtung des 11. und 12. Jahrhunderts verkündigte Weltanschauung steht. Gebietet sie doch nur um der Vergeltung willen das Gute zu thun, das Böse zu meiden, empfiehlt sie doch beides nur als einen klugen und vorteilhaften Verzicht auf kurze Annehmlichkeiten um ewiger Freuden willen, läuft sie doch weit mehr auf eine Verachtung als auf eine Veredelung des Daseins im Leben des Einzelnen wie im Leben der Völker hinaus. Aber vergessen wir nicht, daß es keine Philosophen, sondern sinnlich und praktisch denkende Menschen waren, denen diese Lehren vorgetragen wurden, Menschen von starken Naturtrieben, zu selbstsüchtiger Gewaltthat geneigt. Daß ihnen Zügel angelegt wurden durch die Sorge um das Seelenheil, daß das Gefühl der persönlichen Verantwortlichkeit in ihnen geweckt und geschärft ward, daß sie angehalten wurden, sich selbst Rechenschaft abzulegen über alles und jedes, was sie gethan und gedacht, das war bei aller Äußerlichkeit und Unvollkommenheit der damit verknüpften Vorstellungen denn doch von unendlicher Bedeutung. Und die Folge dieses Selbstbeobachtens und Selbstbeurteilens wurde allmählich eine Vertiefung des Seelenlebens, die auch auf dem Gebiete der Kunst und Litteratur noch ihre Früchte tragen sollte.

Übertragung der umstehenden Handschrift.

In Resurrectione Domini.
Ad visitandam dominicam sepulturam.
Una de mulieribus cantet sola:
„Heu! nobis internas mentes
quanti pulsant gemitus
pro nostro consolatore,
quo privamur miserae,
quem crudelis iudeorum
morti dedit populus.“
Altera item sola:
„Jam percusso ceu pastore
oves errant miserae,
sic magistro decedente
turbantur discipuli,
atque nos, eo absente,
dolor tenet nimius.“
Maria Magdalena:
„Sed eamus et ad eius
properemus tumulum.
Si dileximus viventem,
diligamus mortuum.“
Simul cantent:
„Quis revolvet nobis lapidem ab (h)ostio mo-
[numenti?“
Angelus:
„Quem vos, quem flentes?“
Mulieres:
„Nos iesum christum.“
Item angelus:
„Non est hic vere.“
Mulieres revertentes cantent ad chorum:
„Ad monumentum venimus gementes,
angelum domini sedentem vidimus
et dicentem, quia surrexit iesus.“
Mulieres vertentes se ad personam Petri
apostoli omnes cantent:
„En, angeli aspectum vidimus
et responsum eius audivimus,
qui testatur dominum vivere,
sic oportet te symon credere.“
Maria Magdalena sola
cantet hos tres versus:
„Cum venissem ungere mortuum,
monumentum inveni vacuum,
heu! nescio locum discernere,
ubi possim magistrum querere.
Dolor crescit, tremunt precordia
de magistri pii absentia,
qui sanavit me plenam viciis,
pulsis a me septem demoniis.
En, lapis est vere depositus
qui fuerat in signum [. . .]“

Bei der Auferstehung des Herrn.
Zum Besuch des Grabes des Herrn
Eine von den Frauen singe allein:
„Ach! wie gewaltiges Seufzen
erschüttert uns im Innersten
um unseren Tröster,
dessen wir Armen beraubt werden,
den das grausame Judenvolk
dem Tode übergeben hat!“
Die zweite gleichfalls allein:
„Wie, wenn der Hirt erschlagen ist,
die armen Schafe umherirren,
so werden jetzt beim Hinscheiden des Meisters
die Jünger bestürzt,
und uns hält, da er dahin ist,
übermächtiger Schmerz befangen.“
Maria Magdalena:
„Aber wir wollen gehen und zu seinem
Grabe eilen.
Wenn wir den Lebenden geliebt haben,
so wollen wir auch dem Toten Liebe erweisen.“
Sie sollen zusammen singen:
„Wer wird uns den Stein wälzen vom Eingange
[des Grabes?“
Der Engel:
„Wen (suchet) ihr, wen, ihr Weinenden?“
Die Frauen:
„Wir (suchen) Jesum Christum.“
Wieder der Engel:
„Er ist fürwahr nicht hier.“
Indem die Frauen zurückkehren, sollen sie im Chore
[singen:
„Zum Grabmal sind wir klagend gekommen,
den Engel des Herrn haben wir sitzen gesehen,
der sagte, daß Jesus auferstanden ist.“
Die Frauen sollen sich zu dem Darsteller
des Apostels Petrus wenden und alle singen:
„Siehe, wir haben den Anblick des Engels gesehen
und seine Antwort gehört,
der bezeugt, daß der Herr lebt;
so mußt du, Simon, glauben.“
Maria Magdalena singe allein
diese drei Strophen:
„Da ich gekommen war, den Toten zu salben,
hab' ich das Grabmal leer gefunden.
Ach! nicht weiß ich den Ort zu ermitteln,
wo ich den Meister suchen könnte.
Der Schmerz wächst, es erbebt mein Inneres,
daß der fromme Meister fort ist,
der mich Sündenbeladene geheilt hat,
da er sieben Dämonen von mir ausgetrieben.
Siehe, der Stein ist fürwahr niedergelegt,
der da gewesen war zum Zeichen [. . .]“

In Resurrectione Dñi. Ad uisitandũ dñicam sepulturã
Heu nobis internas mentes. Una de mulierib' cantet sola.
quanta pulsant gemitus pro nostro consolatore quo privamur misere
quem crudelis iudeorum morti dedit populus. Altera item sola.
Iam percusso ceu pastore oves errant misere sic magistro decedente turbantur discipuli atq; nos eo absente dolor tenet nimius. Maria Iacobi. Tertium.
Sed eamus et ad eius properemus tumulum si dileximus uiuentem diligamus mortuum
Quis revolvet nobis lapidem ab hostio monumenti. Simul cantent.
Angls. Quem uos queritis flentes. Mulieres. Nos ihm xpm. Hic angelus.

uenimus gementes angelum domini sedentem uidimus et dicentem quia sur-
rexit xps. Mulieres iuuenes se ad psonā Petri apli. oms cantent:
En angeli aspectum uidimus et responsum eius audiuimus qui testatur domi-
num uiuere sic oportet te symon crede- re. Maria magd. sola cantet hos tres vs.?
Cum uenissem ungere mor- tuum monumentum inueni uacuum heu nescio
locum discernere ubi possim magistrum querere. Dolor crescit tremunt
precordia de magistri pii absentia qui sanauit me plenam uiciis pulsis a me
septem demoni- is. En lapis est uere depo- situs qui fuerat in signum

Lateinische Osterfeier.

Aus einem Antiphonar des 12. Jahrh., in der Stiftsbibliothek zu Einsiedeln (Schweiz).



Unmittelbar lag ja in den geistlichen Gegenständen kein günstiges Gebiet für die Dichtung vor. Denn die Verachtung des Lebens ist der Tod der Poesie. Am undankbarsten erwies sich natürlich der Stoff, wenn man versuchte, abstrus dogmatische Dinge, scholastische und mystische Lehren, die im einzelnen jenes System der Weltanschauung ausführen sollten, in das Gewand der Dichtung zu bringen, oder wenn trockene Moral statt in Prosa lediglich aus Liebhaberei oder Mode in Reimen gepredigt wurde. Aber in der auf die wirklichen Lebensverhältnisse und auf die Zustände des Zeitalters gerichteten Satire, in der lyrischen Formung religiösen Gefühlsergusses, in der epischen Darstellung einzelner biblischer und legendarischer Stoffe boten sich doch auch dankbarere Aufgaben. Alle diese Gattungen sind in der deutschen Dichtung dieser Zeit vertreten. Zugleich aber erwuchs auch eine Gattung lateinischer Popularpoesie, welche vor allem geeignet war, jene geistliche Weltgeschichte in sich aufzunehmen, eine Gattung, die uns hier nun zum ersten Male in der Geschichte der deutschen Litteratur begegnet, das geistliche Drama.

Der Ursprung des geistlichen Dramas ruht in der kirchlichen Festliturgie. Die Evangelien des Weihnachtstages, des Epiphaniastages, der Passionszeit und des Ostermorgens boten von vornherein einen Text, der für Wechselreden oder Wechselgesänge geeignet war. Wurden sie in verteilten Rollen, vielleicht mit kleinen Abwandlungen und Zusätzen vorgetragen und mit Bewegungen oder Handlungen begleitet, welche dem Gegenstande entsprachen, so war die dramatische Szene hergestellt. Diese Entwickelung hat sich, so weit wir nach den erhaltenen Denkmälern urteilen können, im 10. Jahrhundert vollzogen. Schon unter jenen Tropen, die von und seit Tutilo in St. Gallen verfaßt wurden (vgl. S. 44), befindet sich auch eine Zurichtung des Osterevangeliums Mark. 16, 3. 6 und 7 für den Wechselgesang. Sie taucht mit geringen Abweichungen auch sonst in Deutschland, aber auch in Frankreich und in den anderen Ländern der römischen Kirche auf. Denn die ersten Anfänge wie die nächste Weiterentwickelung des geistlichen Dramas sind international.

Jener Wechselgesang wurde von zwei Parteien aufgeführt. Die eine, in der Regel aus zwei Priestern oder Knaben bestehend, stellte die Engel am heiligen Grabe dar, die andere, meist durch drei Priester vertreten, die Frauen, die Christum suchen. Die Engel standen am Altar, die Frauen an einem anderen Orte des Chores, oder sie schritten während des Gesanges auf jene zu. Aber man ging auch im 10. Jahrhundert in der szenischen und mimischen Darstellung schon weiter. Bereits am Abend des Karfreitags pflegte man, um die Grablegung Christi anzudeuten, im Chor der Kirche an einer besonderen Stelle, die irgendwie als Grab gekennzeichnet war, ein in Tücher eingewickeltes Kreuz niederzulegen. Am Ostermorgen während der Messe saßen dann dort als Engel ein oder zwei Geistliche in weißem priesterlichen Gewande, auch wohl mit einem Palmenzweig in der Hand. Die Darsteller der drei Frauen schritten, Rauchfässer schwingend, auf sie zu, entweder stumm oder unter dem Gesang der evangelischen Worte „Quis revolvet nobis lapidem ab ostio monumenti?“ (wer wälzet uns den Stein von des Grabes Thür?) Die Engel aber begrüßen sie singend: „Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?“ (Wen suchet ihr in dem Grabe, ihr Christusverehrerinnen?) Und jene erwidern im Gesange: „Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.“ (Jesus von Nazaret, den Gekreuzigten, o Himmelsbewohner). Darauf wiederum die Engel: „Non est hic, surrexit sicut praedixerat, ite, nunciate, quia surrexit de sepulchro!“ (Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er vorausgesagt hatte; gehet und verkündiget, daß er auferstanden ist aus dem Grabe!). Dann heben die Frauen die Tücher, in welche man das Kreuz am Karfreitag eingeschlagen hatte, nunmehr leer empor und zeigen sie unter dem Gesange eines mit „surrexit“ beginnenden Satzes allem Volke als Beweis dafür, daß der Leib des Herrn nicht mehr im Grabe ist.

Das ist eine der ältesten Formen dieser kleinen Szene. Sie hält sich noch ganz im Rahmen der Osterliturgie, schließt sich noch eng an das Evangelium an und hat doch schon einen entschieden dramatischen Charakter. Sie bildet den eigentlichen Keim der Oster- und Passionsspiele (vgl. die beigeheftete farbige Tafel „Lateinische Osterfeier“), der großen Hauptgattung des

mittelalterlichen Dramas. Zugleich aber hat sie sich auch teils unverändert, teils mit kleinen Erweiterungen bis in das 18. Jahrhundert hinein erhalten. Aus dem Osterevangelium des Johannes wurde ihr die Szene angegliedert, wie Petrus und Johannes um die Wette zum Grabe laufen, da jeder sich zuerst von der Auferstehung überzeugen möchte, oder die Erscheinung des Auferstandenen vor der Maria Magdalena, oder endlich beide Szenen zusammen. Auch kirchliche Gesänge setzten sich an jenen ältesten Kern an, insbesondere eine mit den Worten „Victimae paschali“ beginnende Sequenz, die in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts gedichtet war und die Verkündigung der Auferstehung durch Maria Magdalena an die Jünger in Frage und Antwort enthält. Daneben wurde der Text der Osterfeier noch mit anderen Versen erweitert. Aber bei alledem konnte das Ganze immer noch ein Teil der Osterliturgie bleiben.

Auch das Passionsevangelium enthielt dramatische Keime. In der Karwoche wurde es gleichfalls im Wechselgesang vorgetragen; dazu kam als weiteres dramatisches Element jene Kreuzlegung am Karfreitag, später auch ein Trauergesang, welcher der unter dem Kreuze stehenden Maria in den Mund gelegt wurde, die „Marienklage“.

Am Weihnachtstage war die Aufstellung einer Krippe am Altar ein alter symbolischer Gebrauch. Die Verkündigung der Geburt Christi durch den Engel an die Hirten und die Anbetung des Kindes bilden die dramatischen Szenen, die sich auch hier seit dem 10. Jahrhundert an jenen Brauch zunächst anlehnen. Ein hervorragendes kirchliches Fest war von jeher Epiphanias, das Fest der Erscheinung, d. h. der Offenbarung der göttlichen Natur Christi. Was ursprünglich als die Hauptsache bei dieser dem Weihnachtsfeste an Alter überlegenen Feier gegolten hatte, die Niederlassung des göttlichen Geistes auf Christus bei der Taufe, das war längst vor einem anderen Zeugnis für Christi göttliche Natur, vor der Anbetung des Christkindes durch die Weisen aus dem Morgenlande, in den Hintergrund getreten. Aber gerade dies war ein recht für die dramatische Ausführung geeignetes Motiv. Mit ihm verband sich die Darstellung der nächstliegenden Stücke der evangelischen Geschichte: die drei Könige vor Herodes, der bethlehemitische Kindermord, auch schon die Flucht der heiligen Familie. Wurde das Ganze durch die Christnachtsszene eingeleitet, so bildete sich schon ein kleines Drama, welches alle Hauptszenen aus den Evangelien der Weihnachts- und Epiphaniaszeit enthielt.

Ein solches Dreikönigsspiel ist in lateinischen Versen bereits aus dem 11. Jahrhundert in einer ehemals Freisinger, jetzt Münchener Handschrift überliefert. Es umfaßt alle jene Momente, ist aber noch in der allerknappesten Form gehalten, so daß die ganze Dramatisierung der Ereignisse von Christi Geburt bis zur Flucht nach Ägypten kaum hundert Verse ausmacht. Dementsprechend ist auch die Aufführung jedenfalls noch mit den einfachsten Mitteln in der Kirche hergestellt worden, wenn sie auch schon aus dem Rahmen der kirchlichen Liturgie heraustreten mußte.

Die Verbindung mehrerer Szenen der heiligen Geschichte zu einem Cyklus, die wir hier im kleinen vor uns sehen, vollzieht sich in der Folgezeit in größerem und größtem Umfange, und sie ist ein wesentliches Charakteristikum der weiteren Entwickelung des geistlichen Dramas seit dem Ausgang des 11. Jahrhunderts. Dafür ist eben jenes christliche System der Weltgeschichte von grundlegender Bedeutung, welches damals auf alle Weise popularisiert wurde. Denn was war dies System anders als ein gewaltiges, Zeit und Ewigkeit umfassendes Weltdrama? In seinen großen Zusammenhang ordnete sich von vornherein jedes geistliche Spiel inhaltlich als eine Szene oder ein Akt ein. Nichts war natürlicher, als daß man die einzelnen dramatisierten Teile der Welttragödie miteinander zu verbinden strebte, oder daß man diesen und jenen bisher noch nicht bearbeiteten Akt neu hinzufügte.

Schon das 12. Jahrhundert ist in dieser Richtung ziemlich weit gegangen. Freilich ist nur sehr wenig von dem, was auf uns gekommen ist, in dieser Zeit aufgezeichnet, und wie viel von dem später Niedergeschriebenen schon aus ihr stammt, ist unsicher. Aber gleichzeitige Nachrichten über die geistlichen Spiele des 12. Jahrhunderts und außerdeutsche Denkmäler dieser internationalen Litteraturgattung treten ergänzend ein, um uns zu belehren, daß damals die eigentliche Fortbildung der liturgischen Szene zum geistlichen Drama erfolgte.

Vor allem wurde das Weihnachts- und Dreikönigsspiel mit weit zurückliegenden Perioden der christlichen Weltgeschichte verknüpft. Dazu bestand hier ein besonderer Anlaß. In den Weihnachts- und Epiphaniaspredigten bildeten bestimmte alttestamentliche Prophezeiungen, die auf das Erscheinen Christi bezogen wurden, ein stehendes Thema. Besonders wurde da eine dem heiligen Augustin zugeschriebene Weihnachtspredigt benutzt, in welcher der Redner die einzelnen Propheten des Alten Testamentes und die heidnische Sibylle in lebhafter Anrede auffordert, für Christus gegen die Juden Zeugnis abzulegen, worauf er immer selbst im Namen der betreffenden Person mit der jeweiligen messianischen Weissagung antwortet. Also schon eine Art dramatischer Szene im Munde des Predigers. Es lag nahe genug, sie zusammen mit der Weihnachtsgeschichte, auf die sie vorbereitete, wirklich aufzuführen. Und so ließ man zur Einleitung des Weihnachtsspieles thatsächlich den heiligen Augustinus mit allen seinen Propheten und der Sibylle in Person auftreten und ihnen ihre Prophezeiungen abfragen. Zur weiteren Belebung der Szene aber wurden ihnen auch die Juden mit ihren Einwänden gegenübergestellt, so daß dies Prophetenvorspiel zugleich den Charakter einer Disputation zwischen Judentum und Christentum annahm, die dann für die ganze Folgezeit ein beliebtes Motiv der geistlichen Spiele blieb.

Ein im bayrischen Kloster Benediktbeuren im 13. Jahrhundert aufgezeichnetes Drama, welches das Prophetenspiel und die Ereignisse von der Geburt Christi bis zur Flucht nach Ägypten umfaßt, hat jenes Motiv aus dem vorchristlichen Teile des Weltdramas sicherlich nicht zum ersten Male herbeigezogen. Wurde dieser alttestamentliche Teil doch in einem Spiele, welches im Jahre 1194 zu Regensburg aufgeführt worden ist, schon in seinem ganzen Umfang behandelt. Denn die Regensburger Annalen melden, daß am 7. Februar jenes Jahres ein Stück gegeben wurde, welches die Erschaffung der Engel, den Sturz des Lucifer, Schöpfung und Sündenfall des Menschen und die Propheten behandelte. Und Bruchstücke eines Dramas, welche die Geschichte von Isaak und seinen Söhnen zugleich mit ihrer allegorischen Deutung auf das Neue Testament eigentümlich zur Darstellung bringen, sind gleichfalls noch im 12. Jahrhundert in demselben steirischen Stifte Vorau niedergeschrieben worden, aus dem die wichtigste Sammlung von deutschen geistlichen Gedichten dieses Zeitraumes stammt.

Anderseits wurde auch der letzte Akt des großen Weltdramas schon damals bearbeitet. Die **Antichristspiele** gehörten schon in der Mitte des 12. Jahrhunderts mit zum geistlichen Dramenrepertoire, und das hervorragendste in dieser Gattung, das „**Tegernseeer Spiel vom Antichrist**“, wurde in der ersten und glänzendsten Zeit Kaiser Friedrich Barbarossas verfaßt. Nicht ein fränkischer, sondern der deutsche Kaiser ist es hier, der sich am Ende der Dinge das Erdreich unterwirft, und in der Ausführung dieses Motivs macht sich eine stolze Vorstellung von der Größe und den weltumspannenden Aufgaben des deutschen Kaisertums geltend, die in einem geistlichen Drama fremdartig genug berührt; denn nichts liegt dieser Dichtungsgattung sonst ferner als Patriotismus und Politik.

So erstreckte sich das Stoffgebiet der geistlichen Spiele in diesem Zeitraum wirklich schon über jene ganze geistliche Weltgeschichte. Zugleich aber wurden sie, und das ist die andere Seite

ihrer Fortentwickelung, auch im einzelnen immer weiter und reicher ausgestaltet und ausgestattet. Die biblischen Bestandteile wurden mehr und mehr durch andere überwuchert, der Zusammenhang mit der kirchlichen Feier wurde gelockert oder gelöst. Am längsten scheinen noch die Osterspiele ihren liturgischen Charakter gewahrt zu haben. Aber die Weihnachts- und Dreikönigsspiele erhielten ebenso wie die Antichristdramen einen Apparat, der ihre Aufführung in der Kirche Strengergesinnten als ein großes Ärgernis erscheinen ließ. Propst Gerhoh von Reichersperg (gest. 1169) und die Äbtissin Herrad von Landsperg (1167—95) eifern dagegen, daß man beim Weihnachtsspiel in der Kirche das Schreien des neugeborenen Christkindes hört, daß der Kindermörder Herodes dort wüten darf, daß Priester sich in einen Trupp Kriegsknechte verkleiden, daß der Antichrist und die Gesellschaft von Teufelsmasken, die ihn umgibt, dort ihr Wesen treiben, und daß bei solchen Aufführungen Possenreißen, Fressen und Saufen, Waffenklirren und Streit das Gotteshaus entweihen.

Unter diesen Umständen mußten allerdings die geistlichen Spiele mit der Zeit aus der Kirche weichen. Aber über ihre unmittelbare Umgebung, wie den Kirchhof oder ein anstoßendes Gebäude, kamen sie zunächst kaum hinaus. So erzählt derselbe Gerhoh, der die kirchlichen Aufführungen mit so grimmiger Entrüstung verfolgte, reuigen Herzens, daß er in früheren Zeiten als Vorsteher der Augsburger Domschule selbst mit größtem Eifer solche Vorstellungen, wie den Kindermörder Herodes und andere, im Speisesaal des an die Kirche stoßenden Stiftes veranstaltet habe. Die Darsteller waren seine Zöglinge. Und auch sonst erfahren wir, daß Schüler an den geistlichen Spielen beteiligt waren, jugendliche sowohl wie erwachsene. Sie haben als Schauspieler, aber auch als Dichter mitgewirkt, und in den flüssigen lateinischen Reimversen, die seit dem 12. Jahrhundert in diese Dramen Eingang finden, auch wohl in den von Herrad gerügten Possen, verrät sich die Hand jener fröhlichen, poesiebegabten Gesellen, der fahrenden Schüler oder Vaganten, die insbesondere seit dem Aufblühen der Studien in Frankreich, und seit Abälard auch in der lateinischen Lyrik dort mit glänzendem Beispiele vorangegangen war, an den hohen Schulen und an den geistlichen Höfen herumzogen und mit ihren lateinischen Liedern um Gunst und Gabe der geistlichen Herren warben, die Spielleute unter den Klerikern. Jene Benediktbeurener Handschrift, die außer dem erwähnten Weihnachtsspiel auch ein später aufgezeichnetes Passionsdrama enthält, ist zugleich die reichste und wichtigste Sammlung der Vagantenlyrik in Deutschland.

Mit der mannigfaltigeren Entwickelung des geistlichen Dramas verbindet sich also seine wachsende Verweltlichung. Etwas Ähnliches können wir an der deutschen Dichtung der Geistlichen, Ähnliches auch bei der ganzen religiösen Bewegung dieser Zeit beobachten.

Das Drama war die einzige Dichtungsgattung, welche die lateinische Sprache anwenden und doch populär sein konnte; war dem Zuschauer doch das große christliche Weltdrama vertraut genug, dessen einzelne Szenen er da vor sich abspielen sah. Er verstand die Handlung, auch wenn er die begleitenden Worte nicht verstand. Jede andere Dichtungsart aber konnte nur in deutscher Sprache auf die Laien wirken. Und dieser bedient sich denn auch die epische, die didaktische und die lyrische Poesie der Geistlichen, sofern sie populäre Ziele verfolgt. An die deutsche Dichtung der Karolingerzeit haben diese Poeten nicht angeknüpft; es gibt kein Zeugnis dafür, daß ein Werk wie das Otfriedsche in diesem Zeitraume auch nur bekannt gewesen wäre. Die lateinische Dichtung, die Predigt und Liturgie und nicht am wenigsten die deutsche Volkspoesie gaben die Elemente her, aus denen sich ihr poetischer Stil herausbildete.

Auch in der Metrik lassen sich Berührungen der deutschen mit der lateinischen Poesie nachweisen: es fehlt nicht an Nachbildungen der Formen lateinischer Hymnen und Sequenzen. Die

Übertragung der umstehenden Handschrift.

Dizze bûch dihtote
zweier chinde mûter,
diu sageten ir disen sin,
michel mandunge was under in.
Der mûter waren diu chint liep.
Der eine von der werlt scieht:
nu bitte ich iuch gemeine,
michel unde chleine,
swer dize bûch lese,
daz er siner sele gnaden wunskende wese.
umbe den einen, der noch lebet
unde er in den arbeiten strebet,
dem wunsket gnaden
under mûter, daz ist ava.

Dies Buch dichtete
die Mutter zweier Kinder,
die sagten ihr diese Gedanken,
große Freude war unter ihnen.
Der Mutter waren die Kinder lieb.
Der eine schied von der Welt:
Nun bitte ich euch insgesamt,
groß und klein,
daß jeder, der dies Buch lese,
seiner Seele Gnade wünsche.
Bezüglich des einen (anderen), der noch lebt
und mit [des Lebens] Mühsalen kämpft,
dem wünschet Gnade
und der Mutter, das ist Ava.

Der gûte biscoph guntere vone babenberch
der hiez machen ein vil gût werhc:
er hiez die sine phaphen
ein gût lieht machen;
eines liedes si begunden,
want si di bûch chunden.
Ezzo begunde scriben,
wille vant die wise;
dû er die wise dû gewan,
dû ilten si sihc alle munechen.
Von ewen zû den ewen
got gnade ir aller sele.

Der gute Bischof Gunter von Bamberg
der hieß machen ein gar gutes Werk:
er hieß seine Pfaffen
ein gutes Lied machen;
ein Lied begannen sie,
da sie in den Büchern bewandert waren.
Ezzo begann zu schreiben,
Wille erfand die Weise.
Als er mit der Weise da fertig war,
da beeilten sie sich alle zu Mönchen zu werden.
Von Ewigkeit zu Ewigkeit
gnade Gott ihrer aller Seelen.

Ich will iw eben allen
eine vil ware rede vor tûn
von de*m* minem sinne
von dem rechten anegenge,
von dem (den) genaden also manech valt,
di uns uz den bûchen sint gezalt,
uzzer genesi unt uz libro regum
der werlt al ze genaden;

Ich will euch allensamt
eine wahre Rede vorbringen
aus meinem Sinne
von dem rechten Anbeginne,
von den mannigfaltigen Gnaden,
die uns aus den Büchern verkündet sind,
aus der Genesis und dem Buch der Könige
der ganzen Welt zum Heile.

Proben deutscher Gedichte des 12. Jahrhunderts.

Aus einer Handschrift des 12. Jahrh., in der Stiftsbibliothek zu Vorau.

Dizze bůch dihtote zweier chinde
můter du sageten ir disen sin
michel mandunge was under in
der můter waren diu chint liep der
eine uon der werlt schiet nu bitte
ich iuch gemeine michel unde chla-
ne swer dize bůch lese daz er siner
sele gnaden wunskende wese umbe
den einen der noch lebet unde er in
den arbeiten strebet dem wunsket
gnaden unde der můter daz ist ava

Schluss der Dichtungen der Frau Ava.

Der guote biscoph Guntere vone Babenberch (initial) machen ein vil guot werch.
er hiez die sine phaphen ein
guot liet machen. eines liedes si begun
den, want si di buoch chunden. Ezzo
begunde scriben. wille uant die wise.
duo er die wise duo gewan duo ilten si sich
alle munechen. von ewen zuo den ewen
got gnade ir aller sele; Ich wil iu
eben allen. eine vil ware rede vor tuon,
von dem minem sinne, von dem rehten
anegenge; von den genaden also ma
nech valt. di uns uz den buochen sint ge
zalt. uzzer genesi unt uz libro regum
der werlt al ze genaden;

Anfang des Ezzoliedes.



eigentliche Grundlage für den metrischen Brauch dieser Periode bildet aber die Form der zu ungleichen Strophen gegliederten Reimpaare, wie wir sie in den kleineren Gedichten der Karolingerzeit, auch in dem Gedicht auf den Bayernherzog Heinrich (vgl. S. 53) vorfanden, und wie sie in den kleineren Gattungen der Spielmannspoesie immer noch vertreten und fortgebildet sein wird. Nur haben diese Versgruppen jetzt meist einen größeren und noch weniger geregelten Umfang.

Inwiefern daneben etwa eine freiere Form recitierender Dichtung, vielleicht im Volksepos, bestanden und die geistliche Dichtung beeinflußt haben mag, und inwieweit in dieser noch die minder strengen Überlieferungen des allitterierenden Versbaues nachgewirkt haben können, muß dahingestellt bleiben. Sicher ist nur, daß die Verse dieser Periode zwar das Grundschema des Verses von vier teils stärker, teils minder stark betonten Hebungen festhalten, daß sie es aber nicht mit der Strenge wie die Reimgedichte der Karolingerzeit durchführen und zugleich in der Silbenzahl der Senkungen sich eine weit größere Freiheit gestatten; sicher ist ferner, daß man in dieser Zeit die ungleichen Strophen vielfach in ganz ungleichmäßige Redeabschnitte und so allmählich in fortlaufende Reimpaare ohne jede strophische Gliederung übergehen läßt. So ist der Versbau jetzt weit kunstloser als in den althochdeutschen Reimgedichten. Und ebenso kunstlos sind die Reime geworden; statt des Gleichklanges genügt zunächst noch die roheste Assonanz. Aber im Verlaufe dieses Zeitraumes wird der Bau der Verse regelmäßiger, der Reim reiner, und wenn auch naturgemäß der Brauch der einzelnen Dichter in dieser Beziehung individuelle Verschiedenheit zeigt, im großen und ganzen ist doch ein ziemlich gleichmäßiges Fortschreiten wahrzunehmen.

Die verschiedenen Seiten der religiösen Bewegung, aus der die geistliche Dichtung dieser Zeit entsprang, spiegeln sich in drei ihrer ältesten Denkmäler wieder: in einem alemannischen „Memento Mori“, in Ezzos Lied von Christus und der Welterlösung und im „Annoliede“.

Die cluniacensische Askese hat in Deutschland zuerst vor allem auf alemannischem Gebiete breiteren Boden gewonnen; Weißenburg und St. Gallen wurden ihr schon vor der Mitte des 11. Jahrhunderts erobert, nach derselben wurde die Abtei Hirsau an der Nagold das deutsche Cluny. Von hier aus wurde die Klosterreform zunächst in Schwaben, dann auch weiter nach Mitteldeutschland, Bayern und Kärnten verbreitet. Auch viele Laien wurden der Askese zugeführt; sie entsagten der Welt und schlossen sich als dienende Brüder oder auch in freierem Verhältnis und ohne Ordenstracht dem Kloster an, um sich, alle Standesunterschiede vergessend, in Armut und Frömmigkeit auf das Ende vorzubereiten. An alles dies erinnert uns das aus Alemannien stammende poetische „Memento mori“, dessen Verfasser am Schluß Noker genannt wird, vielleicht das älteste deutsche Gedicht dieser Zeit. Der Gedanke an den Tod als Richtschnur für das Leben, Weltflucht, Aufgabe des Besitzes, gleiches Recht für arm und reich, Ausgleich aller Standesunterschiede, das ist es, was diese Dichtung mit großer Eindringlichkeit den Laien predigt.

Der Reform des geistlichen Lebens an den Bischofssitzen aber gedenken wir bei dem zweiten dieser Gedichte, dem Liede des Bamberger Domherrn Ezzo. In seinem Eingange lesen wir nach einer der beiden Fassungen, in denen es uns überliefert ist: „Der gute Bischof Gunther von Bamberg, der hieß machen ein gar gutes Werk; er hieß seine Pfaffen ein gutes Lied machen ... Ezzo begann zu schreiben, Wille fand die Weise; als er mit der Weise fertig war, da beeilten sie sich alle, zu Mönchen zu werden“ (vgl. die beigeheftete Tafel „Proben deutscher Gedichte des 12. Jahrhunderts“, unten). Das heißt, daß die Bamberger Priester, als dies Lied gedichtet und komponiert war, sich zu gemeinsamem Leben nach der von der Reform vorgeschriebenen klösterlichen Regel entschlossen, gleichviel in welcher Beziehung die Abfassung des Liedes zur Ausführung dieses Beschlusses gestanden haben mag.

Aber auch an die ältesten Kreuzfahrten mahnt uns dasselbe Lied durch eine spätere Nachricht, derzufolge Ezzo es auf einem Pilgerzuge gedichtet haben soll, den Gunther im Jahre 1064 mit vielen anderen geistlichen und weltlichen Vornehmen unternahm, und auf dem er im folgenden Jahre seinen Tod fand. War das Lied auch schon früher verfaßt, gesungen mag man es oft genug auf jener Fahrt haben. Denn die religiöse Sehnsucht, die es erfüllt, und die Bilder, in die sie sich kleidet, waren ganz besonders geeignet, der Stimmung der Jerusalempilger Ausdruck zu geben.

Es entwirft in großen Zügen das Weltdrama von der Erschaffung des Menschen bis zur Erlösung ganz von jenem Gesichtspunkte aus, von welchem die vorchristliche Zeit nur als eine auf Christus vorbereitende und vordeutende erscheint. Und der Gottessohn steht von vornherein so im Vordergrunde, daß nur in knappster Weise skizziert wird, was vor seinem Erscheinen liegt. Eingehender und doch noch in gedrängter Kürze wird sein Leben und seine Wunderthätigkeit behandelt. Der Höhepunkt aber, zu dem alles hinstrebt, ist sein Opfertod und die Bedeutung des heiligen Kreuzes. Über sie ergießt der Dichter in breiterem Strome das mystische Licht der mittelalterlichen symbolischen Exegese; und ihnen ist denn auch die eigentliche Quelle des Gedichtes gewidmet: das Buch des Hrabanus Maurus vom Lobe des heiligen Kreuzes.

Selbständige theologische Gedanken darf man bei Ezzo so wenig wie sonst bei einem geistlichen Dichter des Mittelalters erwarten. Diese Poeten hatten nicht allein das Recht, sondern auch die Pflicht, nur anderweitig Überliefertes dichterisch zu formen. Ihr Verdienst darf man einzig in der Art der Gestaltung suchen. Und da ist es die inhaltsvolle Knappheit, der begeisterte Schwung und die religiöse Wärme, was Ezzos Leistung auszeichnet, und was es erklärlich macht, daß sein Lied eine Anerkennung fand und eine Wirkung ausübte wie kaum ein anderes dieser Zeit.

An den Kampf zwischen Kaisertum und Papsttum endlich, wie er zu Heinrichs IV. Zeit Deutschland durchwühlte, erinnert das dritte Gedicht, das „Annolied", durch seinen Helden, den Erzbischof Anno von Köln, den kecken Königsräuber und energischen Vorfechter der päpstlichen Reformpartei in Deutschland.

Das „Annolied" berührt gelegentlich jenen fürchterlichen Bürgerkrieg. Es beklagt, daß die Deutschen, denen nichts widerstehen könnte, wenn sie in Treuen zusammenhalten wollten, gegen Bluts- und Hausgenossen heerten, daß das Reich seine Waffen gegen die eigenen Eingeweide kehrte, mit siegreicher Hand sich selbst überwand, während dahingestreut lagen die getauften Leichname, unbegraben, zum Aase den bellenden, grauen Waldhunden. „Da Sankt Anno sich nicht getraute, da Frieden zu stiften, da verdroß es ihn, länger zu leben." So faßt der Dichter die Stellung des Erzbischofs zu diesen Dingen auf, dessen angemaßte Vormundschaft über den jungen König er vorher schon als die Zeit von Deutschlands höchster Macht und höchstem Glanze gepriesen hatte.

Auf solche Weise trägt er zugleich dem Patriotismus und dem Ruhme dieses kirchlichen Parteipolitikers Rechnung. Und dasselbe Ziel verfolgt er auch, wo sich seine Dichtung innerhalb des beschränkten Kreises bewegt, der ihn selbst und seinen Helden zunächst umgab. Auch den Konflikt zwischen weltlicher und geistlicher Macht, der sich auf diesem kleinen Gebiete entspann, sucht er durch seine Darstellung auszugleichen. Er singt das Lob der Stadt Köln, er singt das Lob des Erzbischofs, der zeitweilig mit ihr in blutigem Streite lag, und er preist beider Aussöhnung als die Tilgung des einzigen Fleckens, der den großen Mann verunziert hatte.

Das ist neben der Erzählung der Wunder, die an Annos Grabe geschehen, der eigentliche Inhalt des Gedichtes. Aber so wirksam ist in jener Zeit die Macht der Vorstellung vom großen Weltdrama, daß selbst dies lokalhistorische Motiv hier in den weitesten weltgeschichtlichen Zusammenhang gebracht wird. Die geistliche Geschichte wird von der Erschaffung des Menschen an, die weltliche durch die fünf Weltmonarchieen hindurch in schnellem Fluge bis auf Anno und bis auf Köln geführt. Die gedrungene, wuchtige Darstellung bietet hier wie im „Ezzoliede" und in manchem anderen Gedichte dieser Zeit einigen Ersatz für das, was der Poesie an Gewandtheit, Reichtum und Formschönheit noch abging. Wird sie manchmal gar zu skizzenhaft, so fehlt

es anderseits doch auch nicht an lebendig anschaulicher Schilderung bei der Behandlung der geistlichen sowohl wie der weltlichen Seite des Stoffes.

Beim Sündenfall klagt der Dichter: „Der Mond und die Sonne, die geben ihr wonniges Licht; die Sterne halten ihren Lauf ein und bringen Frost und Hitze; das Feuer hat aufwärts seinen Zug, Donner und Wind haben ihren Flug, die Wolken tragen den Regenguß, abwärts wenden Wasser ihren Fluß; mit Blumen zieret sich der Wald, das Wild hat seinen Gang, schön ist der Vogelsang: ein jedes Ding hält noch das Gesetz, das Gott ihm von Anfang gegeben hat, nur die beiden Geschöpfe, die er als die allerbesten erschuf, haben sich verkehrt zur Tollheit; von da nahm das Leid seinen Ursprung." Und anderseits weiß er auch von der gewaltigsten Völkerschlacht, die in diesem Meergarten (der Erde) je geschlagen ward, der Schlacht bei Pharsalus, höchst lebhaft zu erzählen: wie dem Pompejus die Völkerscharen von allen Seiten zuströmen, gleich dem Schnee, der auf den Alpen fällt, und gleich dem Hagel, der aus den Wolken fährt; wie dann beim Zusammenstoß

die Waffen erklingen,
die Rosse zusammenspringen,
Heerhörner donnernd schallen,
Bäche Blutes wallen,

die Erde unter ihnen stöhnt,
die Hölle wiederhallend dröhnt,
zu Boden stürzt manch breite Schar,
mit Blut beronnen ganz und gar,

und wie man des mächtigen Pompejus Mannen, durch Helme zerhauen, sterben sah, Cäsar aber mit seiner geringeren Schar den Sieg erfocht. Durch solche Darstellungen konnte der Dichter wohl in einen nicht ganz erfolglosen Wettbewerb mit dem Volksepos treten; denn diese Absicht gibt er ausdrücklich kund mit den Worten des Eingangs: „Wir hörten gar oft singen von weltlichen Dingen, wie behende Helden fochten, wie sie feste Burgen brachen, wie sich liebe Freundschaften schieden, wie mächtige Könige zu Grunde gingen: nun ist's Zeit, daß wir bedenken, wie wir selber sollen enden."

Kein Zweifel, daß er selbst von der deutschen Volksepik gelernt hat; aber auch die lateinische Dichtung hat seine poetischen Mittel bereichert, und jene Schlachtschilderung lehnt sich an Lucans „Pharsalia" an. In der Legende zeigt er Übereinstimmungen mit einer lateinischen Lebensbeschreibung des Anno, die aus gemeinsamer Benutzung älterer Aufzeichnungen zu erklären sein werden. Das deutsche Gedicht kann nicht vor dem Jahre 1077, aber auch nicht viel später verfaßt sein. Im Kloster Siegburg, unweit Bonn, wo Annos wunderthätige Gebeine ruhten, ist das Gedicht entstanden; die Handschrift ist verschollen, nur ein Druck, den Martin Opitz veranstaltete, hat es auf uns gebracht. Es ist die älteste niederrheinische Dichtung, die wir besitzen.

Gerade am Rheine wurde die Legendenpoesie besonders heimisch. Vor allem waren es Heilige aus der ältesten christlichen Zeit, deren Leben man dort jetzt in deutsche Reime brachte. Auf die nächstliegende Vergangenheit griff außer dem Verfasser des „Annoliedes" nur noch ein hessischer Dichter zurück, der die lateinische Schilderung der Vision eines irischen Ritters, Tundalus, vom Jahre 1149 gegen Ende dieser Periode in deutschen Versen wiedergab.

Des Ritters Seele war durch Himmel und Hölle geführt worden. Die Freuden und Qualen, die sie dort geschaut hatte, werden realistisch und mit einem gewissen Behagen am Gräßlichen dargestellt: in der Vulgärdichtung die erste Behandlung eines alten, später durch Dante geadelten Motives.

Wie in Westdeutschland und Ostfranken, so wurde gleichzeitig auch im äußersten Südosten die geistliche Dichtung in deutscher Sprache gepflegt. Aber unter den epischen Stoffen wird hier die biblische Überlieferung vor der Legende bevorzugt. Mit zu den ältesten Gedichten dieses ganzen Zeitraumes gehört eine hier entstandene poetische Bearbeitung des 1. Buches Mosis, gewöhnlich die „Wiener Genesis" nach dem jetzigen Aufbewahrungsort einer Handschrift genannt, während eine jüngere Umgestaltung einer Sammlung geistlicher Gedichte des 11. und 12. Jahrhunderts angehört, die aus dem Kloster Milstat in Kärnten stammt. Auch der Genesisdichter steht so weit unter der Tradition der geistlichen Weltgeschichte, daß er seine Erzählung mit der Erschaffung der Engel und dem Sturze Lucifers beginnt und ihr später wenigstens einige der geläufigsten Deutungen auf das Christentum und die letzten Dinge einflicht. Auch

an eindringlichen Moralisationen im Predigertone läßt er es nicht fehlen, nur sind sie von aller düsteren Askese frei. Weltlichen Dingen und weltlichen Freuden steht er keineswegs feindselig gegenüber; besonders hat er für Liebe und Ehe ein offenes Herz. Die Hauptsache ist dem Dichter die anschauliche und behagliche epische Erzählung, welche die alttestamentlichen Dinge frisch und naiv aus dem Vorstellungskreise der Gegenwart heraus auffaßt und die Zuhörer durch die Anlehnung an die Verhältnisse, in denen sie leben, interessiert.

Noch viel weiter geht in dieser Richtung eine in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts gehörige, in denselben Handschriften überlieferte „Exodus“ (vgl. die Abbildung, S. 71). In ihr ist der Stoff ganz ohne symbolische und moralische Exegese rein episch gestaltet, und die Darstellung ist sehr wesentlich durch den Stil des Volksepos beeinflußt.

Die vom Pharao bedrängten Juden gewinnen in der Schilderung dieses Epikers ganz die Züge deutscher Ritter. Als er ihre Frondienste beschreibt, da beklagt er, daß die adligen Herren den Lehm kneten mußten, die hehren Degen mit ihren weißen Händen in Mergel und Thon arbeiten. Und gar nicht genug kann er sich thun in der ritterlichen Ausmalung des Auszuges der Israeliten, wie das breite Heer prächtig daherfuhr, Helme und Brünnen strahlend wie die Sterne, die ganze Rüstung mit Edelsteinen geziert, die Beine durch Stahlringe geschützt, die Hände mit den breiten und langen Speeren bewehrt, an der Seite die Schilde mit Gold und mannigfachen Tierwappen geschmückt u. s. w. Ähnlich wird dann das Heer der ägyptischen Verfolger geschildert. Ja selbst die Scharen von Kröten, die Moses und Aaron über die Ägypter heraufbeschworen, werden ihm zu einem Heere, welches wider den mächtigen Pharao für den hohen Himmelskönig ficht, und wenigstens in der Aufzählung alles dessen, was diesen wunderlichen Helden fehlt, bringt er die Einzelheiten kriegerischer Ausstattung vor, die ein ritterliches Herz erfreuen.

Auch den altepischen Parallelismus des Ausdrucks verwendet er zugleich mit so mancher überlieferten Formel, und im Gegensatze zu der überaus freien metrischen Form der „Genesis“ gibt er durch den regelmäßigen Bau der Verse seinem Gedicht auch in dieser Hinsicht eine für die Verhältnisse dieser Periode gefällige Gestalt.

Nicht in der metrischen Form, aber in der Behandlungsweise desselben Stoffes steht zu diesem Gedichte in geradem Gegensatze eine poetische Bearbeitung der alttestamentlichen Geschichte bis auf Josua in der umfänglichsten und wichtigsten Sammlung deutscher Gedichte dieses Zeitraumes, der die Proben auf der Tafel bei S. 67 entstammen, einer Handschrift des 1163 gegründeten regulierten Chorherrenstiftes zu Vorau in Steiermark.

Das erste Buch Mosis wird hier nicht ohne Bekanntschaft mit der „Wiener Genesis“, aber doch ganz selbständig und in ganz anderem, strengerem und trocknerem Geiste ohne alles epische Behagen möglichst knapp erzählt; nur das letzte Stück, der Joseph, ist ganz aus jenem älteren Gedichte übernommen. In den folgenden Teilen aber schrumpft die Erzählung ganzer Abschnitte vollends zusammen zu einer dürftigen Unterlage allegorischer Schriftauslegung, während diese dafür mit recht pedantischer Ausführlichkeit behandelt wird. Dasselbe Krötenheer, welches bei der Erzählung der ägyptischen Plagen die ritterliche Phantasie des Exodusdichters in Erregung setzte, ist diesem echt mittelalterlichen Exegeten nur ein Symbol der gottlosen Spötter, die mit unnützem Geschwätze schnattern wie die Frösche im Sumpfe. Jener Auszug der Kinder Israel aus Ägypten, der dort im Stile des nationalen Heldenepos geschildert wurde, bedeutet hier die Weltflucht: Pharao bedrängt auch uns, denn er bezeichnet den Teufel; wenn wir der Welt entsagen, so fahren wir von Ägypten. „Dort aßen wir (wie die Israeliten) die saure Zwiebel und gesottenes Rindfleisch – gar zäh ist es, Gott weiß! — denn die weltliche Wonne kann niemand nach seinem Willen haben.“ Und in diesem Geiste geht es weiter bis zur Eroberung von Jericho durch Josua.

In kleineren Verhältnissen ist es doch schließlich der Gegensatz zwischen „Heliand“ und Otfried, der uns aus diesen beiden Dichtungen wieder entgegentritt. Natürlich fehlen unter den allegorischen Auslegungen des Vorauer Gedichtes nicht die typischen Deutungen auf die neutestamentliche Heilsgeschichte. Und auch eine zusammenfassende poetische Behandlung des ganzen christlichen Teiles des Weltdramas enthält die Vorauer Handschrift. Es sind Frau Avas Gedichte vom

Leben Jesu und der Apostel, vom heiligen Geiste, vom Antichrist und Jüngsten Gericht, welche in einer anderen Handschrift noch um eine Vorgeschichte von Johannes dem Täufer vermehrt sind.

Avas Darstellung ist, ähnlich wie die der „Vorauer Genesis", sehr summarisch und im ganzen ziemlich dürr und farblos. Sie will augenscheinlich nur in möglichster Kürze die Hauptthatsachen der Geschichte des neuen Bundes den Laien vortragen. Weder um epische Gestaltung noch um gelehrte Exegese bemüht sie sich. Aber die Wärme ihrer religiösen Empfindung bricht doch gelegentlich durch, wenn sie sich mit lebhafter Anrede an Maria Magdalena und an die heilige Jungfrau wendet, ihnen ihr inniges Mitleid mit den Schmerzen zu bezeugen, die sie



Darstellung aus dem „Exodus". Aus der sogenannten Milstäter Handschrift (12. Jahrhundert), in der Bibliothek des Kärntischen Geschichtsvereins zu Klagenfurt. Vgl. Text, S. 70.

Das Bild stellt Pharaos Traum von den sieben fetten und den sieben mageren Kühen dar. Der König ruht mit sorgenvoller Miene im Bett; dahinter steht der Traumdeuter, während rechts Joseph im Gefängnis sitzt. — Über dem Bilde: Der chunich in sinem troume sach, da von er het ungimach. (Der König sah etwas in seinem Traume, was ihm Kummer verursachte.) — Unter dem Bilde: Danne ubir zwei jar gesach der chunich fur war einen troum swaren; den saget er den [...] (Danach über zwei Jahre sah der König fürwahr einen schweren Traum; den sagte er den [...])

beim Anblick des Gekreuzigten zu erdulden hatten, wenn sie ebenso dem Joseph von Arimathia sagt, daß sie sich, wenn sie damals gelebt hätte, fest an ihn angeschlossen haben würde in der Beihilfe zum Begräbnis des Herrn, und wenn sie sich wünscht, daß sie dem Nikodemus irgend etwas Liebes erweisen könnte für das, was er an dem heiligen Leichnam gethan hat. Szenen wie der Empfang des Auferstandenen im Himmel und das Jüngste Gericht sind nicht ohne poetische Kraft. Aber daran haben die gegebenen Motive wohl mehr Anteil als Avas Begabung.

Ava ist die älteste deutsche Dichterin, von der wir wissen; man wird sie wohl mit einer im Jahre 1127 in Österreich verstorbenen Klausnerin gleichen Namens identifizieren dürfen. Daß sie in beglückendem Verkehr mit ihren beiden geliebten Söhnen Stoff und Gedanken ihrer Gedichte erhielt, sagt sie am Schlusse des letzten (vgl. die Tafel bei S. 67, oben).

Ähnlich wie Ava hat auch ein hessischer Dichter die Geschichte des neuen Bundes in aller Kürze behandelt; aber nur Bruchstücke sind uns von diesem „Friedberger Christ und Antichrist" überliefert. Andere Poeten, mitteldeutsche wie oberdeutsche, behandelten nur einzelne Stücke aus der geistlichen Weltgeschichte, der vorchristlichen wie der christlichen, insbesondere auch die letzten Dinge, Antichrist, Jüngstes Gericht und Himmelsparadies.

An ein neutestamentliches Apokryphum, ein dem Matthäus zugeschriebenes Buch von der Kindheit der Maria, lehnen sich die „Drei Lieder" von der heiligen Jungfrau an, die ein Priester Wernher im Jahre 1172 vielleicht in Augsburg verfaßte. Die „Drei Lieder" sind drei Bücher einer ausführlichen epischen Erzählung von den Eltern und der Geburt der Maria, ihrer Kindheit, ihrer Verlobung und Empfängnis sowie dann weiter von der Geburt und Kindheit des Herrn bis zur Flucht nach Ägypten.

Wernher behandelt seine Quelle frei, und er weiß ihren nicht unbedeutenden poetischen Gehalt mannigfach zu vermehren. Seine Darstellung bildet schon den Übergang von der einfacheren und spröderen Art der älteren biblischen Dichtung zu der gewählteren und gewandteren Weise der höfischen Poesie. Bereits vollzogen scheint dieser Übergang in einer nicht viel späteren Bearbeitung seines Werkes, die uns durch eine Berliner Bilderhandschrift überliefert ist (vgl. die beigeheftete farbige Tafel „Darstellungen zu Wernhers Marienleben"), und die neben der kunstloseren Umarbeitung einer Wiener Handschrift die einzige vollständige Gestalt des bis ins 14. Jahrhundert durch Abschriften verbreiteten Gedichtes darstellt. Von der ältesten Fassung liegen nur Bruchstücke vor. Der im Stil bemerkbaren Annäherung dieser „Marienlieder" an das höfische Wesen kam schon der Stoff entgegen.

Maria ist das weibliche Gegenstück zu Christus. Sie ist sündlos wie er; hat er Adams Sündenfall gesühnt, so wird sie als diejenige gepriesen, die Evas Fehltritt wieder gutgemacht hat; ist er der Himmelskönig, so ist sie die Königin oder Kaiserin, der alle Engel dienen. Und doch steht sie uns menschlich näher. Sie ist menschlichen Ursprungs, und selbst ihre göttliche Würde ist doch nur ein Ausfluß der schönsten weiblichen Würde, der Mutterschaft. Das denkbar höchste Mutterglück und die denkbar tiefsten Mutterschmerzen hat sie gelitten. Bei alledem aber ist sie das Urbild jungfräulicher Reinheit geblieben. So ist sie zugleich die mitfühlende Genossin und das göttliche Ideal der Frauen wie der Jungfrauen. Aber sie ist auch das weibliche Ideal schlechthin, das Ideal weiblicher Keuschheit, Demut und Milde und auch das Ideal weiblicher Lieblichkeit und Anmut, alles zu göttlicher Hoheit verklärt. So schildert Wernher sie den Frauen und den Laien, denen er sein Werk gewidmet hat. Und nicht nur die Frauen, auch die Männer ruft er eindringlich zu ihrer Verehrung auf. Wie die Ritter fest der Fahne nachdringen müssen in allen Volkskämpfen, so sollen wir zu Maria, dem Sterne, der uns über das Meer der Sorgen führt, unsere Zuflucht nehmen. Der Marienkultus gewinnt da gelegentlich schon die Form ritterlichen Dienstes. Und wenn sie nun selbst vorgeführt wird als die Jungfrau aus vornehmem Geschlechte, ein Vorbild feiner Zucht, beschäftigt mit kunstvollen Prachtarbeiten, wie sie die höfischen Frauen der Zeit trieben, so ist zwischen der göttlichen und dem Ideal der höfischen frouwe kaum noch zu scheiden, und es vergegenwärtigt sich uns, wie eng Marienverehrung und Frauenverehrung, Mariendienst und Frauendienst zusammenhängen.

Ganz auf die Empfindung gegründet, mußte gerade der Marienkultus besonders in lyrischen Formen seinen Ausdruck suchen. So nimmt auch bei Wernher das Lob der Jungfrau gelegentlich lyrische Gestalt an, und vor wie nach ihm hat man es im 12. Jahrhundert in deutschen Hymnen und Sequenzen gesungen. In der sehr frei ausgestalteten Form der Sequenz oder des entsprechenden deutschen Leiches hat wohl noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ein hessisches Weib die Jungfrau gepriesen und Sündenvergebung, Hilfe und Trost von ihr erfleht; in der regelmäßigen Strophenform des Hymnus besingt sie ein wohl derselben Zeit angehöriges Lied aus dem oberösterreichischen Kloster Melk, während eine aus Lambrecht in

Darstellungen zu Wernhers Marienleben.

1. Bild: Jakobs Traum von der Himmelsleiter. (Die darüber stehenden Verse beziehen sich nicht auf dieses Bild.)

2. Bild: Die Geburt des Heilandes.

(Joseph ruft auf Marias Geheiß zwei Hebammen herbei, die er nicht verließ.)

untze er sie brahte an die stat,
als diu frouwe gebat.
Joseph der alte,
der vil einvalte,
der senfte und der gute.
vil lutzel in daz mute,
daz er daz allez antruch;
wan swes diu frouwe ie gew[u]ch
und swar sie in wolte senden,
daz chunde er wol verenden.
Do er under wegen was,
do chom diu zit, daz sie genas.
Diu geburt sanfte (Bild) ergie;
wan sie in ane meil enphie
und ane sunde gebar,
von rehte ir leides nien war.
ir waren [. . .]

bis er sie an die Stelle brachte,
wie ihn die Frau gebeten hatte.
Joseph, der alte,
der lautere,
der sanfte und gute,
dem wurde es durchaus nicht lästig,
daß er das alles ausrichtete;
denn was die Frau nur je sagte,
und wohin sie ihn auch schicken wollte,
das wußte er gut auszuführen.
Als er unterwegs war,
da kam die Zeit, daß sie [des Kindes] genas.
Die Geburt erging sanft;
weil sie ihn ohne Befleckung empfangen hatte
und ihn ohne Sünde gebar,
so widerfuhr ihr von Rechts wegen kein Leid.
Ihr waren [. . .]

Darstellungen zu Wernhers Marienleben.

---

1. Bild: Jakobs Traum von der Himmelsleiter. (Die darüber stehenden Verse beziehen sich nicht auf dieses Bild.)

2. Bild: Die Geburt des Heilandes.

(Joseph ruft auf Marias Geheiß zwei Hebammen herbei, die er nicht verließ.)

untze er sie brahte an die stat,
als diu frouwe gebat.
Joseph der alte,
der vil einvalte,
der senfte und der gute,
vil lutzel in daz mute,
daz er daz allez antruch;
wan swes diu frouwe ie gew[u]ch
und swar sie in wolte senden,
daz chunde er wol verenden.
Do er under wegen was,
do chom diu zit, daz sie gnas.
Diu geburt sanfte (Bild) ergie;
wan sie in ane meil enpfie
und ane sunde gebar,
von rehte ir leides nien war.
ir waren [. . .]

bis er sie an die Stelle brachte,
wie ihn die Frau gebeten hatte.
Joseph, der alte,
der lautere,
der sanfte und gute,
dem wurde es durchaus nicht lästig,
daß er das alles ausrichtete;
denn was die Frau nur je sagte,
und wohin sie ihn auch schicken wollte,
das wußte er gut auszuführen.
Als er unterwegs war,
da kam die Zeit, daß sie [des Kindes] genas.
Die Geburt erging sanft;
weil sie ihn ohne Befleckung empfangen hatte
und ihn ohne Sünde gebar,
so widerfuhr ihr von Rechts wegen kein Leid.
Ihr waren [. . .]

begunde: der heilige patriarche: des wn
derot starche: allez sin geslæhte. als e l vil
wol mahte. sie wrden des gefrœwet: daz
er was bescowet: uon gotes anblike. si sih
ten uenie dicke: gegen den himilisgen cho
ren. hie muget ir wnder horen

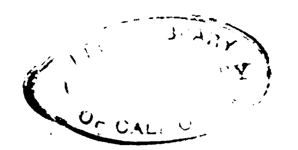


untze er sie brahte an die stat. als diu frowe
gebat.
Joseph der alte: der vil einvalte: der senf
te. und der gute vil lutzel in daz mute: daz
er daz allez antruch. wan swes diu frowe ie
gewch. v swar sie in wolte sendn. daz chund
er wol uerendig. Do er under wegen was do
chom di zit daz si genas: diu geburt sanfte



ergie: wan sie in ane meil enpfie: si ane sun
de gebar: von rehte ir leids men war ir waren

Darstellungen zu Wernhers Marienleben. *Aus einer Handschrift des 12. Jahrh., in der Königl. Bibliothek zu Berlin.*



Steiermark und eine aus Muri in der Schweiz stammende Mariensequenz, beide später als Wernhers Dichtung, sich an ein und dieselbe lateinische Sequenz anschließen.

So verbreitet sich die Marienlyrik dieser Zeit schon über die verschiedensten Gegenden. Ihr Charakter ist von vornherein ein typischer. Die vorbildliche Deutung alttestamentlicher Stellen auf die neutestamentliche Geschichte zeigt sich hier ganz besonders fruchtbar. Das Reis von Jesses Stamm, Aarons blühende Gerte, die verschlossene, nur Gott offene Pforte, die Ezechiel gesehen, das Lammfell des Gideon, das vom Himmel betaut ward, der brennende und doch unverbrannte Busch, den Moses geschaut, und eine größere oder geringere Zahl ähnlicher Dinge machen zugleich mit mancherlei Vergleichen aus der Natur, so mit dem des Glases, das die Sonne durchdringt, ohne es zu verletzen, den gemeinsamen Grundstock an Gedanken und Bildern für Maria und das Mysterium der unbefleckten Empfängnis aus, die bald mit mehr, bald mit weniger Geschick, Empfindung und Formenreichtum dargestellt, variiert, mit anderen symbolischen Beziehungen oder mit Gebeten, Sündenbekenntnissen und sonstigen Herzensergießungen vermehrt werden. Das gilt nicht nur für das 12. Jahrhundert, es gilt für die gesamte Marienlyrik des Mittelalters.

Nirgends als in der Marienlyrik und im Drama hat sich in diesem Zeitraum die mittelalterliche symbolische Schriftauslegung wirklich poetisch fruchtbar erwiesen. Denn wenn man die Zahlenmystik solcher Exegese und sonstige theologische Weisheit jetzt mit Vorliebe und auf mancherlei Weise in Reime brachte, so war das darum noch keine Poesie. Man wollte eben womöglich alles, was die Kirche zu bieten hatte, dem Laien in einer ihm vertrauten Form vorsetzen, heilige Geschichte, theologische Spekulation, Predigt und Liturgie. Denn auch liturgische Stücke wurden zur Unterlage deutscher Gedichte gemacht: das Vaterunser, die Beichte, die Litanei, das Glaubensbekenntnis, und dogmatische oder praktische Erörterungen, Moralisationen und Gebete wurden an sie angeknüpft.

So hat ein rheinischer Geistlicher, Hartmann, die Auslegung der Nicänischen Glaubensformel zu einem umfänglichen Gedichte gestaltet, in das er unter mancherlei theologischen Ausführungen auch einen kurzen Abriß des Weltdramas aufnahm. Insbesondere aber ist es ihm um die Sittenlehre zu thun, und hier treten uns nun noch einmal die asketischen Bestrebungen der Zeit in ihrer ganzen Schroffheit entgegen.

Nichts Weltliches hat diesem Eiferer irgend welchen Wert, weder Wissenschaft, noch Ritterehre, noch Liebe, noch alles Schöne, was das Leben zu bieten hat. Die sieben freien Künste erwähnt Hartmann nur, um zu sagen, daß er nichts von ihnen wisse, und daß dies die Weisheit sei, die mit dem Menschen sterbe; die unvergängliche Weisheit sei nur die, welche von Christus komme und in den Himmel helfe. Von dem mit allen Annehmlichkeiten ausgestatteten Leben eines vornehmen Ritters weiß er ein sehr lebhaft ausgeführtes, interessantes Zeitbild zu entwerfen, nur um darauf hinzuweisen, daß alles dies der Seele zum Schaden gereiche. Selbst in der Ehe sieht er nichts als seelenverderbende Wollust. Am höchsten stehen ihm die Einsiedler: sie werden im Himmel den Seraphim gleichgesetzt werden; demnächst kommen die Klosterleute, die dort die Stufe der Cherubim einnehmen, dann folgen diejenigen, die all ihr Eigen und Erbe der Kirche schenkten; denn die Opfer an die Kirche empfiehlt er, wie und wo er nur kann.

Bei alledem hat er die Gabe eindringlicher, zum Herzen gehender Rede, und seine Darstellung, die bald den Ton des Hymnus, bald den des Gebetes, bald der Predigt, bald der Erzählung anschlägt, erlahmt nicht.

Wie am Rheine, so donnerte auch in Österreich noch einmal die Askese ihr memento mori dem aufblühenden Rittertum entgegen. Die „Erinnerung an den Tod“ hat dort der Verfasser eines geistlichen Strafgedichtes sich ausdrücklich als Thema gestellt.

Der Ingrimm gegen die Verderbnis seiner Zeit bringt ihn zunächst zu einer bitteren Satire gegen alle Stände, ehe er zur Behandlung der Schrecken des Todes gelangt; dann aber stellt er sie mit fürchterlicher

Anschaulichkeit dem Glanze und der Schönheit des irdischen Lebens, an dem jene hangen, gegenüber. Er läßt den Sohn des großen ritterlichen Grundherrn selbst den Grabstein lüften, der den verwesenden Leib seines Vaters birgt, um die Grauen des Todes zu schauen und von der Pein, die des reichen Weltmannes wartet, zu hören. Er führt die vornehme Frau an die Bahre ihres Mannes, an dessen ritterlicher Schönheit sie sich im Leben gefreut hatte, und er zeigt ihr mit grausamem Behagen, wie sich alles bis ins einzelnste im Tode und in der Verwesung verzerrt. Er schildert die Ritter in ihren prahlenden Gesprächen von Heldenthaten und Frauen, er verspottet die Weiber niederen Standes, die es in der Toilette den Damen gleichthun wollen, er schont nicht die Richter, und er schont auch nicht die Priester.

So wird er denn auch wohl mit Recht für den Urheber einer besonderen Satire vom Priesterleben gehalten, die mit gleicher Kraft und Rücksichtslosigkeit gegen die verweltlichten Geistlichen aller Gattungen zu Felde zieht, die mit gleich sicherem Griff ins Leben hier den üppigen Pfaffen und seine schamlose Konkubine schildert, wie sie dort die Grabesschauer vorführte. Weder hier noch dort scheut der Dichter vor dem Härtesten und Häßlichsten zurück, wenn er nur scharf und sicher mit der Geißel seiner Strafrede trifft. Vermutlich hat der Verfasser beider Satiren, der sich in der ersten Heinrich nennt, dem Kloster Melk als Laienbruder angehört und um 1160 gedichtet.

Heinrich von Melk ist Asket, aber er ist doch nicht ein solcher Verächter der Laienehe wie jener Hartmann; ja der sonst so rücksichtslose Sittenrichter geht an den vornehmen Frauen schonend vorbei, da man von Damen nicht übel reden solle. Eine vermutlich kärntische Dichtung „vom rehte“, welche das Verhältnis gottgewollter Ordnung und menschlichen Lebens in milderer Mahnrede erörtert, nimmt gegen den vornehmen Laienstand auch entschieden Stellung und weist eindringlich auf die Vergänglichkeit irdischen Reichtums und irdischer Macht hin; aber die Ehe des Laien wird hier sogar mit warmen Worten verfochten: „es ist recht, daß der Laie ein Weib habe, es ist recht, daß das junge Weib ihren Leib gar schön schmücke“; ja, dieser Geistliche meint, bei zwei getreuen Eheleuten möge der liebe Gott wohl der dritte Geselle unter der Decke sein. So bricht die Schätzung der Frau doch selbst durch die Askese hindurch.

Derselbe Dichter schildert unter dem liebevoll ausgeführten Bilde einer Hochzeit die Vereinigung des Heiligen Geistes mit der menschlichen Seele, eine Allegorie, die der Auslegung des Hohenliedes entstammt.

Und das Hohelied war bereits im Beginne dieses Zeitraums (gegen 1063) durch die deutsche Prosaübersetzung und deutsch-lateinische Paraphrase des Abtes Williram von Ebersberg unserer Litteratur einverleibt. Im 12. Jahrhundert aber wurde es durch eine vollkommenere Verdeutschung und Auslegung, die besonders auch der Brautschaft Gottes und der Menschenseele gilt, vollends zu einem geistlichen Gegenstück weltlicher Minne, welches ähnlich wie die Marienlyrik eine empfindsamere, dem Weibe huldigende Richtung der Poesie vorausahnen läßt.

---

2. Weltliche Epik in Franken und Bayern.

Diese Poesie der Zukunft, die höfische Dichtung, wurde aber durch die litterarischen Bestrebungen der Geistlichen auch in viel bestimmterer Weise vorbereitet. Schon die Art, wie sie teilweise die alttestamentlichen Geschichten bearbeiteten, zeigte uns, wie weit einige unter ihnen dem Geschmack und den poetischen Neigungen ihrer weltlichen Zuhörer entgegenkamen; es kann daher nicht sonderlich wundern, wenn sie im Wettstreit mit dem Volksepos sich auch geradezu auf weltliche Stoffe einließen, die dabei doch in einer oder der anderen Weise dem geistlichen

Gesichtskreise und Interesse näher lagen als die deutsche Heldensage, und durch deren poetische Behandlung sie dem Laien etwas ebenso Unterhaltendes wie Neues und Zeitgemäßes bieten konnten.

Solche Stoffe konnten die deutschen Kleriker in Frankreich kennen lernen. Nicht nur die lateinischen Lieder ihrer Genossen, auch die französischen Epen der Volksdichter, die Chansons de geste, kamen ihnen dort zu Ohren. Es war die Zeit, wo aus der Verschmelzung romanischen und germanischen Wesens in Nordfrankreich das Rittertum und die ritterliche Poesie sich zu jenen glänzenden Formen entwickelte, die allmählich für das Leben und Dichten der höfischen Gesellschaft des gesamten Abendlandes vorbildlich wurden. Die poetischen Überlieferungen, die wir seinerzeit aus der Geschichte der alten fränkischen Könige erwachsen sahen, gewannen, soweit sie die Maurenkämpfe behandelten, durch den ersten Kreuzzug ein neues Interesse. Aber auch gewisse Traditionen des klassischen Altertums, die in den gelehrten Kreisen längst bekannt waren, durften jetzt gerade bei den Laien auf Anteil rechnen und als geeigneter Stoff der Vulgärdichtung erscheinen.

Die Geschichte Alexanders des Großen und seiner Eroberungen im Orient war schon früh durch Erfindung und Sage ausgeschmückt worden. Etwa im 3. Jahrhundert n. Chr. hatte man sie in Alexandria zu einer romanhaften Erzählung ausgestaltet, die in ihrer griechischen Originalfassung teils anonym, teils als Werk des Äsopus, später auch als das des Kallisthenes verbreitet wurde. Im Orient wie im ganzen Abendlande durch Übersetzungen bekannt gemacht, wurde sie zu einer der beliebtesten Unterhaltungsschriften. Dem Abendlande wurde sie zunächst durch zwei lateinische Bearbeitungen, eine ältere des Julius Valerius und eine jüngere des Erzpriesters Leo, die sogenannte „historia de proeliis Alexandri“, zugänglich. Beide, vor allem aber den Julius Valerius, hat Alberich von Besançon zur Grundlage einer französischen Alexanderdichtung gemacht, von der uns nur der Anfang durch einen glücklichen Fund Paul Heyses erhalten ist. Alberichs Gedicht ist dann in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts durch einen rheinischen Priester Lamprecht in deutschen Versen bearbeitet worden. Dies Werk ist durch die Vorauer Handschrift in der verhältnismäßig ursprünglichsten Fassung auf uns gekommen, die vermutlich auch darin sowohl Lamprechts als Alberichs Erzählung richtig wiedergibt, daß sie ganz abweichend von jenen lateinischen Quellen in schnellem Schritt Alexanders persischen Feldzug zu zwei großen Entscheidungsschlachten führt, in deren letzter Darius von Alexanders Hand den Tod findet. Freilich ist der Schluß der Dichtung in dieser Gestalt ziemlich hastig und unvermittelt.

Eine Straßburger Handschrift vom Jahre 1187 bietet eine jüngere Redaktion, welche Lamprechts Dichtung in regelrechte Verse und überhaupt in eine glattere und breitere Form bringt. Dabei erzählt sie aber auch unter völliger Abweichung vom Schlusse der Vorauer Fassung die weitere Geschichte des persischen und die des indischen Krieges in wesentlicher Übereinstimmung mit der „historia de proeliis“; und schließlich berichtet sie auch noch nach einer anderen Quelle von dem Versuche Alexanders, das Paradies zu erobern, wodurch der Umfang des Ganzen den der Vorauer Fassung fast um das Fünffache übertrifft.

Das geringe Bruchstück der französischen Alexanderdichtung ermöglicht uns weder über Alberichs Leistung noch über den Grad von Lamprechts Abhängigkeit oder sein selbständiges poetisches Verdienst ein abschließendes Urteil. Aber so viel läßt sich immerhin erkennen, daß einerseits Alberich seine Quellen frei und geschickt bearbeitet hat, und daß anderseits Lamprecht Alberichs Erzählung ohne weiteren Schmuck in etwas breiterer Ausdrucksweise wiedergegeben und mit einigen selbständigen kleinen Ausführungen vermehrt hat. In diesen verrät sich auch der geistliche Stand des Verfassers, während namentlich die Schlachtschilderungen den Einfluß

des deutsch-volksepischen Stiles zeigen. So versagt Lamprecht es sich auch nicht, zugleich mit dem Trojanerkrieg den Sturm auf dem Wülpenwerde, wo Hildens Vater fiel, zum Vergleich mit einer gewaltigen Schlacht Alexanders heranzuziehen und die Größe seines Helden ebenso an Hagen, Wate, Herwich und Wolfwin wie an Achilles, Hektor, Paris und Nestor zu messen. War doch auch sein Stoff innerlich mit dem deutschen Nationalepos verwandt: beiderseits die sagenhafte Umgestaltung großer Völkerkämpfe, beiderseits die von christlichen Idealen und christlicher Tendenz unberührte Freude an rein menschlicher Heldengröße. Was aber die zeitlichen und örtlichen Beziehungen der Alexandersage für den deutschen Laien sonst Fremdartiges haben mochten, das wurde durch das allgemeine Interesse für Kämpfe im Orient jetzt im Zeitalter der Kreuzzüge aufgewogen, wo eine Erzählung wie die ausführlich geschilderte Belagerung der Stadt Tyrus oder ähnliche Thaten des Perserbezwingers gewiß an Ereignisse wie die Eroberung Antiochias oder Jerusalems und an sonstige Kämpfe des Kreuzheeres erinnerten. Denn es wurden hier so gut wie in allen späteren poetischen Bearbeitungen antiker Stoffe die Verhältnisse des Altertums ganz unbefangen ins Mittelalterliche übersetzt.

Zu den ritterlichen Kriegsthaten gesellten sich in der Straßburger Fassung des „Alexanderliedes" noch die spannenden Erzählungen der lateinischen Quellen von den Wunderdingen des Orients, den abenteuerlichen Menschen, Tieren und Pflanzen und den staunenswerten Schätzen und Kunstwerken, die Alexander auf seinen indischen Feldzügen geschaut haben sollte. Und aus französischer Erweiterung dieser Berichte sind auch, wie um das Wunderbare vollends ins Romantische zu ziehen, noch zwei kleine Liebesepisoden hinzugekommen, deren eine durch ihren poesievollen Inhalt berechtigten Ruhm erworben hat.

Mit seinem Heere kommt Alexander in einen mächtigen Wald, dessen dichtes Laub der Sonne den Zutritt sperrt. Da sehen sie zahllose junge Mägdlein von unvergleichlicher Schönheit fröhlich auf dem grünen Grunde tanzen und springen, lachen und mit den Vögeln um die Wette singen. Eine Zeit seligen Liebesglückes genießen mit ihnen nach aller Not und Mühsal die kampfmüden Helden. Aber die Wonne ist von kurzer Dauer. Aus den Knospen wundersamer Waldesblumen waren im Frühling die Mägdlein erblüht, und als nun der Herbst kommt, der Vogelsang verstummt, das Laub von den Bäumen fällt und die Wasser erstarren, da welken und sterben mit den Blumen auch die Mädchen, und der jammervolle Anblick schneidet den Helden tief ins Herz.

Auch der Schluß dieser Alexanderdichtung führt uns ins Märchenhafte, und wie in jenem Waldidyll anmutige Erotik, so kleidet sich hier ernsthafte Moral in das fremdartige Gewand. Als Alexander, den Rat der Alten verschmähend, dem der jungen Brauseköpfe folgend, das Paradies zu stürmen sich anschickt, da wird ihm aus dessen unersteigbar hoher Mauer heraus mit ernster Mahnung zur Umkehr ein Edelstein gereicht, der ihn lehren werde, sich zu gemâzen. Auf eine Wagschale gelegt, zieht der kleine Stein die mit immer neuen Haufen Goldes belastete andere Schale unverändert empor, während er sofort in die Höhe schnellt, als eine Feder mit einem kleinen Krümchen Erde statt des Goldes sein Gegengewicht bildet. Alexander aber erfährt, daß der Wunderstein ihn selbst verbildliche, den unersättlichen Eroberer, den alle Schätze der Welt nicht zu befriedigen vermögen, während schließlich doch ein Häuflein Erde ihm und seinen titanischen Gelüsten ein Ende machen werde. Da geht er in sich; er lernt, wie ihm verheißen war, das rechte Maß halten und beschränkt sich auf friedliches und segensreiches Wirken in dem Kreise, der ihm gezogen ist. Gift macht seinem Leben ein Ende, „und von allem, was er je errungen hatte, behielt er nichts mehr als sieben Fuß Erde, wie der ärmste Mann, der je zur Welt kam". Die Verurteilung, die Alexanders himmelstürmendes Streben in diesem Schlußteil findet, ist in eine so schroff geistliche Form gebracht, wie sie dem Dichter sonst fremd ist, und wie sie an sich durch den mit der antiken Moral ebenso wie mit dem höfischen Lebensideal des Mittelalters übereinstimmenden Gedanken, daß das Maßhalten den Gipfel der Lebensweisheit bezeichne, keineswegs gegeben war.

Nicht das wenige geistliche Beiwerk bestimmt den Charakter und die Bedeutung des „Alexanderliedes" für die deutsche Litteratur, sondern sein weltlicher Inhalt. Es ist das erste weltliche

Epos in deutscher Sprache, das einer fremden Quelle folgt. Mit ihm beginnt einerseits die französische Litteratur, anderseits das nichtchristliche Altertum jenen Einfluß auf die deutsche Dichtung zu üben, der bis auf die Gegenwart fortdauert. Die Alexandersage selbst fand in Deutschland durch das ganze Mittelalter hin bis auf Hans Sachs immer wieder erneute Bearbeitungen.

War es im „Alexanderliede" wesentlich die Szenerie der Handlung, die das besondere Interesse des Zeitalters der Kreuzzüge wecken konnte, so war es bei einem bald nach ihm aus dem Französischen ins Deutsche übertragenen Gedichte die Verwandtschaft mit den Ideen und Ereignissen dieser Zeit. Dabei hat aber hier das geistliche Element eine ganz andere Bedeutung als in Alberich-Lamprechts Dichtung. Es ist der Geist des christlichen Rittertums, den dieses Epos, das „Rolandslied des Pfaffen Konrad" (vgl. die Abbildung, S. 78), atmet, und sein Held ist das Idealbild des ritterlichen Glaubensstreiters.

Karl der Große hatte auf seinem spanischen Feldzuge vom Jahre 778 Pampeluna den Mauren abgewonnen. Christliche Quellen behaupten im Gegensatz zu arabischen, daß auch Saragossa sich ihm unterworfen habe. Jedenfalls kehrte Karl noch in demselben Jahre zurück, und beim Zuge durch die Pyrenäen wurde seine Nachhut im Engpaß von Roncesvalles von Basken überfallen und aufgerieben. Hervorragende Persönlichkeiten fielen dabei, unter ihnen auch Hrôdland, Graf der britannischen Mark. Dies Ereignis erregte die Gemüter derartig, daß Dichtung und Sage die Schlacht von Roncesvalles zum Gipfelpunkt, den Markgrafen Roland aber zum Hauptthelden der Kämpfe Karls gegen die Mauren machten. In der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts hatten sich diese Überlieferungen allmählich zu der uns vorliegenden altfranzösischen „Chanson de Roland" geformt.

König Marsilies von Saragossa, so erzählt dies Lied, ist durch Karls siegreiches Heer aufs äußerste bedrängt. Um sich zu retten, versucht er durch reiche Geschenke und ein betrügerisches Versprechen der Unterwerfung den Kaiser zum Abzug zu bewegen. Karls Antwort auf dies Anerbieten zu überbringen, ist eine schlimme Aufgabe, da Marsilies schon zwei Boten des Königs getötet hat. Sich ihr zu unterziehen, erbieten sich nacheinander Naimes von Bayern, Roland, Oliver und Erzbischof Turpin. Da aber Karl sie alle zurückweist, schlägt Roland seinen Stiefvater Genelun vor, und die Franken wie der König stimmen zu. In der Meinung, dem sicheren Tode entgegengeschickt zu werden, ergrimmt Genelun fürchterlich gegen den, der ihm dies Los bereiten will: er schwört dem Roland tödliche Rache. Schon auf dem Wege zu Marsilies verabredet er mit dem heidnischen Gesandten den Verrat; nachdem er dann zu Saragossa zunächst Karls demütigende Botschaft ausgerichtet, die ihm fast das Leben gekostet hätte, setzt er mit dem Könige selbst den schändlichen Plan fest. Marsilies unterwirft sich zum Schein, verspricht sich taufen zu lassen, schickt Geiseln und die kostbarsten Geschenke an Karl, der im Vertrauen darauf heimkehrt und beim Rückzuge durch die Pyrenäen auf Geneluns Veranlassung Roland mit 20000 Mann als Nachhut zurückläßt. Die so vom Hauptheere Getrennten überfällt dann verabredetermaßen eine gewaltige heidnische Übermacht. Und nun erhebt sich ein furchtbares Ringen zwischen den Franken und den immer sich erneuenden heidnischen Scharen. Unglaubliche Heldenwerke werden von Roland und den Seinen verrichtet, unermeßliche Verluste erleiden die Heiden. Aber mehr und mehr schmilzt das Häuflein der Christen zusammen, einer nach dem andern stirbt den Heldentod, auch Turpin, Oliver und zuletzt Roland. Als Sieger das Gesicht dem Feindeslande zugekehrt, zur Seite Durendal, das treue Schwert, so reicht er sterbend seinen Ritterhandschuh zu Gott empor: der Engel Gabriel empfängt ihn aus seiner Hand und führt die Seele gen Himmel.

Zu der Zeit, da noch Rettung möglich gewesen wäre, hatte Rolands Heldentrotz es verschmäht, sein meilenweit vernehmbares Horn Olifant zu blasen; erst in der letzten Not, wo nicht mehr an Hilfe, sondern nur noch an Rache zu denken war, blies er es, und so gewaltig, daß die Schläfe ihm barst. Karl hört es. Böse Träume, die er gehabt, bestätigen sich ihm nun; sogleich erkennt er Geneluns Verrat. In hastiger Umkehr erreicht er das Schlachtfeld, und dem namenlosen Jammer des Königs folgt das blutige

Strafgericht, das nun, wiederum in einer langen Reihe von Kämpfen, über die Heiden ergeht. Aber auch Genelun entrinnt ihm nicht. Nach Aachen geführt, wird er durch Gottesurteil schuldig befunden, und Karl läßt den Verräter von wilden Pferden zerreißen.

Es sind die alten mächtigen, königstreuen und todestrotzigen Reckengestalten des germanischen Epos, die uns in der „Chanson de Roland“ wieder entgegentreten; aber sie sind zu Christen und zu Franzosen geworden. Ein wahrhaft imponierender Stolz auf ihren Glauben und auf ihre Nation, die heiße Liebe dieser stahlharten Männer zu ihrer Heimat, dem „süßen Frankreich“, das trennt sie scharf von den Helden der deutschen Nationalepen, die von Patriotismus nichts wissen. Der Stil ist durch die besondere metrische Form der Chansons de geste beeinflußt. Die Gliederung in Tiraden, größere durch ein und denselben Reim verbundene Versgruppen verschiedenen Umfangs, begünstigt die Zerlegung des Gegenstandes in einzelne Bilder, in denen auch die Szenerie oft anschaulich zum Ausdruck kommt, während Fluß und Zusammenhang der Erzählung dabei leicht Schaden nehmen. Nicht selten wird auch ein und dieselbe Situation in Paralleltiraden mit leisem Wechsel doppelt ausgeführt, eine eigenartige Fortbildung des alten epischen Parallelismus.



Darstellung aus dem „Rolandslied“: Kaiser Karl erschlägt den König Baligan. Aus einer Handschrift des 12. Jahrhunderts, in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. Vgl. Text, S. 77—78.

Über dem Bilde: [...] komen in groziu fraise. si huben sich an den kaiser. ist iz also daz bûch sagit, da wart der kaiser alumbe behabit. ([Die Heiden] kamen in sehr gefährlichen Kampf. Sie machten sich an den Kaiser. Ist es so, wie das Buch es berichtet, so wurde der Kaiser da ganz umzingelt.) — Unter dem Bilde: bedecket was daz gevilde. der kaiser sach hin ze himele, er sprach: „gnadeclicher herre, nu gedencke an . . .“ (Bedeckt war das Gefilde. Der Kaiser sah hin zum Himmel, er sprach: „Gnädiger Herr! Nun gedenke an [Deine Ehre, zeige Deine Trefflichkeit ꝛc.“]).

Die Darstellung ist wuchtig, reich, fast überreich an formelhaften Elementen, die Farben werden stark aufgetragen, an unglaublichen Übertreibungen ist kein Mangel. In diesen Dingen stehen in Deutschland die Spielmannsepen den altfranzösischen Chansons näher als das Nationalepos höheren Stiles.

Von seiner ganzen Eigenart hat das französische „Rolandslied“ in seiner deutschen Übertragung vieles eingebüßt. Schon die Ersetzung der Tiraden durch ungegliederte Reimpaare nötigte den Verfasser, auf eine festere Fügung und gleichmäßigere Ausführung der Erzählung Bedacht zu nehmen. Er hat das durch Beseitigung der Wiederholungen, durch Ausfüllung dessen, was er als Lücke empfand, durch sorgfältigere oder deutlichere Motivierung nach Kräften zu erreichen gesucht. Gelegentlich hat er auch die eigene Erfindung walten lassen, und durch Einführung mancher deutscher und besonders bayrischer Namen und Beziehungen sowie durch Herausarbeiten dessen, was ihm die Quelle in dieser Hinsicht an die Hand gab, hat er die Dichtung

seinen bayrischen Landsleuten vertrauter gemacht. Denn der Priester Konrad war ein Bayer. Auf das Geheiß seines Herzogs, Heinrichs des Stolzen, und der Herzogin Gertrud hat er das französische Werk, das Heinrich im Jahre 1131 von einer Reise nach Frankreich mitgebracht haben mag, in der herzoglichen Residenz zu Regensburg in deutsche Verse umgegossen.

In erster Linie aber war Konrad Geistlicher. Er hat die Chanson nicht nur verdeutscht, sondern auch vergeistlicht. So gern er auch bei den Schlachtschilderungen verweilt, und so lebhaft er sie im Stile des deutschen Nationalepos ausführt, das Ganze beherrscht doch der Gedanke, daß alles, was diese Helden verrichten und vermögen, nur für das Christentum und kraft ihres Christentums geschieht, daß sie mit dem Kampfe wider die Ungläubigen sich das Paradies erstreiten, daß ihr Tod ihnen die Märtyrerkrone einträgt. Die Hinweise hierauf sind bei ihm viel häufiger, viel eindringlicher und tendenziöser als in der französischen Quelle. Die national-französische Gesinnung der Helden verblaßt neben ihrem Christentum um so mehr, als dieses die lebhaftere und bestimmtere Färbung kreuzritterlicher Gesinnung gewonnen hat. Konrad macht die karolingischen Maurenbezwinger zu Kreuzrittern des 12. Jahrhunderts. Er schickt dem Inhalt des französischen Gedichtes eine Erzählung voraus, wie Karl auf göttliche Eingebung den Zug gegen die Ungläubigen beschließt, wie aus seinem ganzen Lande Freie und Eigenleute zusammenströmen und das Kreuz auf ihr Gewand heften, wie Karl und Turpin feierliche Ansprachen an das Heer ganz im Stile der Kreuzzugspredigten halten. Seinem Herzog Heinrich stellt er den Gottesstreiter Roland und den Gottesfürsten Karl als Ideale hin.

So ist Konrads „Rolandslied" in der deutschen Litteratur das erste eigentliche Erzeugnis der Kreuzzüge, und ein sehr charakteristisches. Es zeigt, wie jene geistliche Bewegung, welche der Litteratur dieses Zeitraumes ihr Gepräge gibt, neben der weltverneinenden asketischen Richtung, die das Rittertum bekämpft, auch andre, positivere Bestrebungen erzeugt, die das Rittertum für die christlichen und kirchlichen Ziele gewinnen wollen.

Derselben Richtung gehört auch ein umfängliches Reimwerk an, welches nach Zeit und Heimat, Inhalt und Sprache so nahe Beziehungen zum „Rolandsliede" aufweist, daß man es demselben Verfasser zugeschrieben hat: die „Kaiserchronik" (vgl. die Abbildung, S. 80), die jedenfalls von einem Regensburger Geistlichen, der Heinrich dem Stolzen näher gestanden hatte, um 1150 gedichtet ist. Siegreicher Kampf des Christentums mit dem Heidentum ist auch hier ein Lieblingsthema des Dichters, mögen nun heidnische Krieger von den christlichen Streitern mit dem Schwerte bezwungen, mögen die als Teufel geltenden Götter der Römer durch christliche Heilige zu schanden gemacht, mögen die Vertreter antiker und jüdischer Weisheit in langen theologischen Disputationen durch die Verteidiger des Christentums überwunden werden. Wie einen Kreuzzug seiner Zeit schildert dieser Dichter sogar die Reise Konstantins und Silvesters zu solchem Disputationsakt. Denn wo er nur kann, sucht er eben das Christliche mit dem Ritterlichen zu verbinden. Bei kriegerischen Szenen weiß er den Ton des weltlichen Epos wohl zu treffen; die schroffsten und hochmütigsten Standesansprüche des Rittertums finden in ihm dem Bauernstande gegenüber einen Verteidiger; ritterlicher Aufzug, ritterliche Spiele und ritterliche Geselligkeit werden geschildert. Den Frauen werden hervorragende Rollen zugewiesen; die standhafte Keuschheit edler Dulderinnen wird mit lebhaftem Anteil vorgeführt. Sichtlich macht es dem Dichter Freude, wenn er von Heldenthaten der Deutschen erzählen, wenn er insbesondere seinen Bayern einen ehrenden Anteil an der Handlung verschaffen kann.

Aber obenan stehen ihm doch immer der geistliche Stand und die geistlichen Interessen. Die Leute, die eine von geistlicher Bildung unabhängige deutsche Dichtung pflegen, sind ihm

verhaßt. Er thut sich etwas darauf zu gute, gegenüber der größten nationalen Heldensage auf die Unmöglichkeit eines Zusammenlebens Dietrichs von Bern mit Etzel hinzuweisen; er läßt Dietrich, den alten Lieblingshelden des deutschen Epos, orthodoxer Geschichtsfabelei gemäß von Teufeln in einen feurigen Berg hinabführen, und die albernsten Pfaffenmärchen, die ärgsten christlichen Entstellungen antiker Anschauungen und geschichtlicher Thatsachen kramt er mit Behagen aus, während ihm die nationalen Epiker die Väter der Lüge sind, deren allzu verbreitete Kunst leider gar mancher Seele das höllische Feuer eintragen werde.

In diesem Geiste behandelt er die Geschichte der römischen Könige und Kaiser von Romulus bis auf Konrad den Staufer, seinen Zeitgenossen, ohne ein irgend harmonisches Ganze zu stande zu bringen. Wie seine jeweilige Quelle oder seine Neigung ihn treibt, ist seine Darstellung dürftig und lückenhaft auch in wesentlichen Dingen oder von gemütlicher Ausführlichkeit

Textprobe aus der Kaiserchronik. Nach dem Bruchstück einer Handschrift des 12. Jahrhunderts, in der Universitätsbibliothek zu Freiburg. Vgl. Text, S. 79.

[...] Do die westvalen	[...] Als die Westfalen
ir lant im ergaben,	ihm ihr Land ergeben hatten,
die frien sazten sih do harte widere.	da widersetzten sich die Freien (lies: die Friesen) sehr.
ir ubermût gelac da nidere.	Ihr Übermut kam da zu Fall.
die sahsen newolten sin niht enphahen.	die Sachsen wollten ihn nicht aufnehmen.
fursten die do da waren	die damals dort herrschenden Fürsten
die ûbten ir alten site:	übten ihren alten Brauch:
dem chunige vahten si mit.	sie kämpften mit dem Könige.
der chunic wart sigelos.	der König ward sieglos.
Witegen chint dos nine genoz:	Witeges Kind (d. h. Wittekind) kam das nicht zu statten!
Gerolt, ain helt gût,	Gerolt, ein trefflicher Held,
mit listen er in sit slûc.	der erschlug ihn nachher mit List.

auch in allerlei Beiwerk. Dabei scheut er sich nicht, fremdes Eigentum wenig oder gar nicht verändert seinem Werke einzufügen; so hat er aus dem „Annoliede" den ganzen welthistorischen Abschnitt aufgenommen, und auch sonst ist ihm manche wörtliche Entlehnung nachgewiesen. Aber auch wo er Überlieferungen in Poesie und Prosa nur dem Inhalte nach benutzt, bleibt seinem Werke der Charakter der Kompilation, die bald historische Spielmannslieder, bald italienische Kaisersagen, bald Novellen und Anekdoten, bald lateinische Legenden und Chroniken wiedergibt.

Dieser mannigfaltig wechselnde, unterhaltende, belehrende und erbauliche Inhalt verschaffte der großen Dichtung rasche, weite und langdauernde Verbreitung. Sie wurde vielfach abgeschrieben, von anderen Schriftstellern benutzt, fortgesetzt, in Prosa aufgelöst, und Spuren ihres Einflusses führen bis in die Neuzeit hinein.

So war durch diese geistlichen Poeten jetzt für Deutschland die Gattung der umfänglichen, zum Vorlesen bestimmten Erzählung in Versen geschaffen, während die Epik der weltlichen Berufsdichter immer noch auf die mündliche Überlieferung beschränkt geblieben war. Für die ununterbrochene Pflege dieser Gattung liegen ja Zeugnisse genug vor in Notizen über historische

Spielmannslieder wie über die alte Heldensage, in den sichtlich auf nationaler Kunsttradition ruhenden Stilmitteln und Formeln so mancher geistlicher Dichter, in der ausgesprochenen Polemik solcher Leute gegen eben jene volksmäßige Epik, der sie doch selbst nicht wenig verdanken. Aber erhalten ist uns von dieser Dichtung seit der Aufzeichnung des Hildebrandsliedes nichts mehr, und es ist höchst zweifelhaft, ob überhaupt in der ganzen Periode vom Beginn des 6. bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts dergleichen jemals niedergeschrieben wurde. Erst um die Zeit, wo die „Kaiserchronik" abgeschlossen wurde, oder doch nicht viel später, hat man einmal das Gedicht eines Spielmanns zu einem Leseepos ausgestaltet und aufgezeichnet; und seitdem pflegte auch der weltliche Stand diese litterarische Gattung das ganze weitere Mittelalter hindurch.

„König Rother" heißt der Held dieser Dichtung, wie einst ein Langobardenkönig, der im 7. Jahrhundert lebte (vgl. S. 17). Was aber hier von ihm erzählt wird, ist in der Hauptsache eine typische Spielmannsfabel.

Ein junger König läßt sich zu einem Weibe raten. Man weiß nur eine einzige, die seiner würdig wäre. Sie wohnt fern, jenseit des Meeres, und ihre Erwerbung ist mit fast unüberwindlichen Schwierigkeiten verknüpft. Gewöhnlich wird sie von einem überaus grimmigen Vater gehütet, der jeden Freier tötet. So muß sich denn zur Gewalt die List gesellen, um die Unvergleichliche zu erringen. Botschaften werden gesandt, der König selbst greift ein, es gelingt, alle Schwierigkeiten und Gefahren geschickt und kühn zu überwinden und die Jungfrau sowohl zu erwerben als auch zu behaupten.

Das ist das gemeinsame Thema, das im „Rother" sowohl wie in der Dichtung von Hettel und Hilde, im „Ortnit", im „Oswald" und mit stärkeren Variationen schließlich auch im „Orendel" und im „Salman und Morolf" behandelt wird. Für die Hildesage hält noch das mittelhochdeutsche Gudrunepos die alte Szenerie der normännischen Wikingerfahrten fest. Alle anderen Gedichte dieses Kreises nehmen dagegen die Gelegenheit wahr, die Werbung um die überseeische Königstochter zu einer Orientfahrt zu gestalten, die denn zu Abenteuern und Heidenkämpfen im Geschmack des Kreuzzugszeitalters führt. So ist der böse Vater der Schönen im „Rother" ein König Konstantin von Konstantinopel, und in der wohlgelungenen Zeichnung dieses ebenso tyrannischen und eitlen wie feigen und schwachen Fürsten sind noch die Züge des byzantinischen Kaisers Alexius Comnenus, in dem Auftreten von Rothers Recken an Konstantins Hofe sind bestimmte Erinnerungen an den Kreuzzug des Bayernherzogs Welf vom Jahre 1101 zu erkennen. Ethisch vertieft und poetisch fruchtbarer wird aber die Fabel in unserer Dichtung dadurch, daß sie mit einer jener Sagen in Verbindung getreten ist, welche das alte deutsche Motiv der Mannentreue behandeln.

Ein schönes Bild des in treuem Dienst ergrauten Vasallen ist in der Sage von „Wolfdietrich" Herzog Berchtung von Meran, ein alter Held der gotischen Sage. Seine unwandelbare Treue trägt ihm den Tod des einen Teiles seiner trefflichen Söhne und eigene schmachvolle Gefangenschaft mit dem überlebenden Teile ein, während sein vertriebener Fürst nach ihnen die Lande durchirrt und alles hintansetzt, bis er sie endlich, der Getreue die Getreuen, befreit. Als Herzog Berchter von Meran ist dieser standhafte Alte mit seinen Söhnen auch in die Rotherdichtung eingezogen. Die Boten, die jene gefährliche Brautwerbung der ständigen Spielmannsfabel für Rother ausrichten müssen, sind Berchters Sprößlinge; harte Gefangenschaft wird dafür auch hier ihr Los; auch hier zieht ihr König aus, sie mit eigener Lebensgefahr zu befreien, und indem er sich dabei verstellt und sich Dietrich nennt, nimmt er sogar auch den Namen des Helden jener anderen Sage an.

In einer höchst anschaulich ausgeführten Szene gelingt es dem vorgeblichen Dietrich, als er so mit Berchter an Konstantins Hof gelangt ist, die streng behütete Königstochter unter vier Augen zu sehen: einen goldenen Schuh, den er ihr geschenkt, paßt er dem Fuße an, den sie auf seinen Schoß gesetzt hat. Und als er ihr in vertraulichem Zwiegespräch das Geständnis entlockt hat, daß sie großes Gefallen an ihm finde, daß sie aber doch keinen lieber zum Manne haben möchte als jenen Rother, der um sie

geworben habe, da ruft er: „Nun überlaß ich mein ganzes Geschick Gott und dir: deine Füße stehen in Rothers Schoß!" Erschreckt über die Ungebühr, die sie dem mächtigen König angethan hat, zieht sie den Fuß von ihm zurück. Gern würde sie ihm von hinnen folgen, wenn sie nur seinen Worten trauen dürfte. Und nun ist es das erste, daß der König die Situation für seine getreuen Mannen ausnutzt: die Prinzessin muß ihnen zunächst wenigstens auf einige Tage Befreiung erwirken, damit sie sich überzeugen könne, ob die Unglücklichen ihn als Rother, ihren Herrn, erkennen.

Als aber die Stunde erschienen ist, da kommen sie denn hervor aus langer Kerkerhaft, vom Tageslicht geblendet, in erbärmlichem Aufzuge. Sie schreiten vorüber an ihrem König und an ihrem Vater, die bei dem erschütternden Anblick ihren Jammer mit Mühe niederkämpfen. Da spricht einer der Gefangenen zum anderen: „Sahest du einen Greis dastehen mit dem schönen Barte, der mich so wunderbar aufmerksam anschaute? Er wandte sich um und rang seine Hände, er wagte nicht zu weinen und zeigte doch die schmerzlichste Gebärde. Wie, wenn der gnädige Gott ein großes Zeichen thun will, daß wir von hinnen kommen? Fürwahr, Brüder, es mag wohl unser Vater sein!" Da lachen sie beide voll Freude und voll Leid. Als sie aber dann nach allen entsetzlichen Entbehrungen zum festlichen Mahle sich niederlassen dürfen, spielt Rother, hinter dem Wandteppich verborgen, auf der Harfe einen Leich, den er bei ihrem Abschiede aus der Heimat als Erkennungszeichen verabredet hatte. Wer da im Begriff stand, zu trinken, dem entsank der Becher, wer da das Brot schnitt, dem entfiel das Messer, freudige Zuversicht brachte sie ganz außer sich; und als der Leich geendigt ist, springen sie über den Tisch, halsen und küssen und bewillkommnen den königlichen Harfner. Da merkte die Königstochter, daß es Rother, ihr Herr, sei.

Der Einfall eines heidnischen Königs in Konstantins Reich gibt Rother mit den Seinigen Gelegenheit zu ruhmreicher Überwältigung der Ungläubigen, und als ihn der Kaiser auf der Rückkehr vom Feldzuge mit der Siegesbotschaft zu den Frauen vorausschickt, nimmt er den günstigen Augenblick wahr, die Prinzessin auf sein Schiff zu bringen und sie und seine Getreuen in die Heimat zu entführen.

Damit könnte die Geschichte eigentlich zu Ende sein; und wirklich schließt hier eine niederdeutsche Version der Sage, die uns die Thidrekssaga überliefert. Aber die Spielmannsepen pflegen den schon abgesponnenen Faden noch einmal anzuspinnen, vermutlich ein Mittel, welches man anwendete, um das alte kürzere, singbare Lied auf den üblichen Umfang des neumodischen Leseepos zu bringen. So wird denn Rothers junge Gattin durch einen listigen Spielmann wieder zu ihrem Vater heimgebracht, und zu ihrer Wiedergewinnung muß abermals ein auch sonst in mancherlei Fassungen verbreitetes Sagenmotiv dienen, welches auch den getreuen Mannen Gelegenheit gibt, ihren Herrn ebenso aus höchster Not zu retten, wie er es ihnen gethan hat.

Er fährt mit ihnen wiederum nach Konstantinopel und verbirgt sie in einem nahen Walde, während er selbst als Pilger in die Stadt zieht. Dort kommt er noch gerade zur rechten Zeit, um Zeuge zu sein, wie seine Gattin gezwungen wird, dem Sohne jenes heidnischen Königs, den er besiegt hatte, die Hand zu reichen. Beim Hochzeitsmahle steckt er ihr einen Ring zu, an dem sie ihn erkennt; aber auch den anderen Anwesenden bleibt er nicht verborgen. Zum Tode verdammt, wählt er sich selbst die Richtstätte vor jenem Walde, wo die Seinen versteckt liegen. Im entscheidenden Augenblicke brechen die Getreuen hervor und richten ein furchtbares Blutbad unten den Heiden an. Konstantin demütigt sich vor Rother, und dieser kehrt mit der Gattin und seinen Mannen abermals heim.

Das Gedicht ist reich an lebhaft ausgeführten Situationen, und die Charaktere sind anschaulich gezeichnet. Die Führung der Handlung und die Darstellungsweise haben etwas Rasches, Derbes und Energisches. Dem entspricht auch das Gebahren der auftretenden Personen. Als die Königstochter die Gefangenen vom Vater losbekommen will, erscheint sie gleich als Pilgerin gekleidet vor ihm und kündigt ihm an, daß sie in die weite Welt gehen wolle; das einzige Mittel, sie davon abzubringen, ist, daß der Alte ihr jenen Wunsch erfüllt. Ein Herzog, der von der Rettungsfahrt nach Berchters Söhnen abrät, erhält dafür von dem Vater sofort eine Ohrfeige, von der ihm für drei Tage Hören und Sprechen vergeht, und mit ähnlichen Thaten sind die Riesen, die zu Rothers Gefolge gehören, stets bei der Hand. In ihren ungeschlachten Kraftstücken und Kraftreden findet der spielmännische Humor der Dichtung vor allem seinen Ausdruck, während der

große Reichtum an epischen Formeln eine andere charakteristische Seite einer Gattung der Spielmannspoesie zeigt, die besonders am Rheine gepflegt wurde. Dorther, aus dem ripuarischen Franken, muß auch der Dichter des „Rother" seiner Sprache nach stammen; aber das tendenziöse Hereinziehen von Namen bayrischer Adelsgeschlechter und deren gewiß nach echter Spielmannsart auf Gegenleistung berechnete Verherrlichung beweisen, daß er ebenso wie der Pfaffe Konrad in Bayern seine Kunst übte.

Beziehungen zwischen Ripuarien und Bayern zeigt auch ein anderes Gedicht, das jedoch von jenen bezeichnenden Eigenheiten spielmännischen Stiles ganz frei ist. Ohne alles Possenwerk und ohne die grellen Farben der Spielmannsdichtung, ohne die Gebundenheit an den epischen Formelschatz, aber auch ohne geistliche Färbung behandelt es in sehr einfacher Darstellungsweise seinen volkstümlichen Gegenstand, die Sage vom „Herzog Ernst". Nur in spärlichen Bruchstücken liegt diese älteste, in fränkischer Mundart gedichtete Fassung vor. Das eigentliche Verbreitungsgebiet der Dichtung ist Bayern. Dort erbittet sich schon vor 1186 Berthold von Andechs vom Abte Ruprecht von Tegernsee ein Exemplar zur Abschrift; dort ist sie auch für die nächste Folgezeit als ein Muster edlerer höfischer Unterhaltungslektüre bezeugt, und dort, beziehungsweise an der bayrisch-fränkischen Grenze sind im 13. Jahrhundert die beiden einzigen vollständig überlieferten ausführlicheren Behandlungen des Stoffes in deutschen Versen verfaßt. In Bayern ist aber augenscheinlich auch schon der Stoff der Sage geformt worden, da ihr Held, eigentlich Herzog von Schwaben, zum bayrischen Herzog gemacht wurde.

Die Geschichte von Ottos I. Sohn, Herzog Ludolf von Schwaben, dem Stiefsohn der Adelheid, der, mit Ottos Bruder Heinrich zerfallen, sich gegen Otto selbst empörte, wurde nämlich später im Volksgesange mit den ähnlichen Schicksalen des schwäbischen Herzogs Ernst II. vermischt, der sich gegen seinen Stiefvater, König Konrad II., auflehnte. Nach wechselnden Glücksfällen mußte Ernst II. als Geächteter mit seinem Freunde Werner oder Wetzel von Kiburg, den er nicht um den Preis der Aussöhnung mit dem Vater hatte in Stiche lassen wollen, ein elendes Leben auf einem Raubnest im Schwarzwald führen, bis er den Tod im Kampfe suchte und fand.

So wird nun der Held der Dichtung bei seinem Stiefvater, Kaiser Otto, von dessen nahem Verwandten Heinrich, Pfalzgrafen bei Rhein, schändlich verleumdet und vom Reichsheer in Bayern bekriegt. Zornentbrannt überfällt er, zusammen mit seinem treuen Freunde Wetzel, den Kaiser und den verräterischen Pfalzgrafen, als sie heimliche Zwiesprache halten, und erschlägt den Pfalzgrafen vor den Augen des kaiserlichen Vaters, der sich durch die Flucht rettet. Geächtet und mit verstärkter Heeresmacht hart bedrängt, entschließt sich Herzog Ernst, dem Kriege ein Ende zu machen, indem er mit Werner und anderen Getreuen das Kreuz nimmt und ins Morgenland zieht.

Auf diese Weise lenkt auch der Dichter des „Herzog Ernst" in das Fahrwasser der Kreuzzugsepik ein, aber nicht nur, um von den beliebten Heidenkämpfen erzählen zu können, sondern auch, um nach Art der Alexanderdichtung und vielleicht im Wetteifer mit ihr die wunderlichsten Wunder des Orients, wie sie in gelehrter und halbgelehrter mittelalterlicher Überlieferung lebten, vor dem erstaunten Publikum auszubreiten.

Da hat Ernst im Lande Grippia mit den Schnabelleuten, die auf Menschenleibern die Hälse und Köpfe von Kranichen tragen, harte Kämpfe zu bestehen. Da wird sein Schiff im Lebermeer an den Magnetberg gezogen, von dem er sich dann mit den Seinen auf die abenteuerlichste Weise durch Greifen forttragen läßt. Da steht er sechs Jahre im Dienste des Königs der Cyklopen und kämpft für ihn mit den merkwürdigsten Leuten: mit den „Platthüfen", die so große Schwanenfüße haben, daß sie sich bei Unwetter nur auf den Rücken zu legen und einen Fuß als Regenschirm emporzuhalten brauchen, mit den Langohren, die keiner anderen Bedeckung des Körpers bedürfen als der zu den Füßen herabhängenden Ohren, mit den Pygmäen und mit den kananäischen Riesen. Nachdem er alle diese Gefahren glücklich bestanden, die Sarazenen besiegt, am heiligen Grabe geweilt hat, kehrt er auf Betrieb seiner Mutter heim und erhält schließlich auch Ottos Verzeihung.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß an den alten Grundbestand der Sage vom Herzog Ernst die ganzen Reiseabenteuer erst angeschlossen wurden, als man den bezüglichen Inhalt eines halbhistorischen Spielmannsliedes zu einem zeitgemäßen Leseepos ausweitete. Auch ist es wohl möglich, daß der Dichter hierbei Erzählungen von einer Kreuzfahrt im Sinne hatte, die Herzog Heinrich der Löwe im Jahre 1172 unternahm, was dann wiederum auf Bayern führen würde. Sicher ist jedenfalls, daß das Gedicht gerade als Reiseroman eine besondere Anziehungskraft ausübte, so daß es zunächst durch lateinische Übersetzungen in Poesie und in Prosa auch in gelehrten Kreisen verbreitet wurde, während das 14. Jahrhundert den Stoff in die damals beliebte Form des kürzeren strophischen Spielmannsliedes brachte, das 15. aber aus der lateinischen Prosa das deutsche Volksbuch schuf, das dann bis in das 19. Jahrhundert hinein gedruckt wurde.

Sowohl historische als auch novellistisch-sagenhafte Spielmannsdichtung sahen wir also seit der Mitte des 12. Jahrhunderts in Bayern zum umfänglichen Leseepos sich auswachsen; hat etwa die poetische Behandlung der alten Heldensage aus der Wanderzeit gleichzeitig dieselbe Entwickelung durchgemacht? Daß Dichtungen aus diesem Kreise damals in Bayern umliefen, ist uns durch die Polemik der „Kaiserchronik“ wie durch einige lateinische Verse des Metellus von Tegernsee (um 1160) verbürgt. Metellus gedenkt der Verherrlichung der österreichischen Mark durch das deutsche Lied und durch das Heldentum des Markgrafen Rüdiger und des „alten“ Dietrich. Die „Kaiserchronik“ aber wendet sich gegen die sagenhafte Verbindung Dietrichs mit Etzel. Beides deutet bestimmt auf den Kreis, dem die Dichtung von der Nibelunge nôt angehört. Ein Gedicht jenes vornehmeren epischen Stiles, wie ihn im Gegensatze zu der grellen, lustigen und formelhaften Spielmannspoesie später unser Nibelungenlied vertritt, und wie er in ritterlichen Kreisen gepflegt sein wird, wäre schon damals in Bayern recht wohl möglich gewesen; denn auch der „Herzog Ernst“ gehört ja dieser Richtung an. Aber die Ausbildung eines Leseepos aus der Nibelungensage ist gleichwohl für diese Zeit nicht wahrscheinlich, denn die strophische Form unseres Nibelungenliedes deutet in Verbindung mit anderen Umständen darauf hin, daß ein sangbarer Liedercyklus dessen Grundlage bildet, und auf dieser Stufe wird die Dichtung damals noch gestanden haben. Als eine lyrische Form tritt uns die Nibelungenstrophe um dieselbe Zeit, in der Metellus von jenem österreichischen Heldensange berichtet, in österreichischen Liebesliedern entgegen, Liedern, die gleichfalls den ritterlichen Kreisen angehörten. So weiß denn auch wiederum in derselben Zeit und in derselben Gegend Heinrich von Melk von den Minneliedern der Ritter zu berichten. Und diese Lyrik zeigt auch ihrem Charakter nach mit der nationalen Epik einen nahen Zusammenhang.

---

3. Die Anfänge der weltlichen Lyrik.

Es ist das erste Mal, daß wir im Verfolge der Entwickelung unserer Litteratur einer weltlichen Lyrik begegnen, und es ist eine vielumstrittene Frage, ob wir vor der Mitte des 12. Jahrhunderts eine solche oder wenigstens eine deutsche Liebeslyrik überhaupt voraussetzen dürfen. So viel ist jedenfalls sicher, daß die Deutschen schon in der Karolingerzeit den christlichen Priestern durch das Singen von Liedern, die von Liebessachen handelten, Anstoß bereiteten (vgl. S. 37), daß sie auch einen alten deutschen Ausdruck winileod besaßen, der im Grunde nichts weiter als Liebeslied bedeuten kann, daß unter Karl dem Großen den Nonnen unter anderen Dingen, die auf einen argen Verfall klösterlicher Zucht deuten, auch das Schreiben und

Mi[r] dulcissima uultu ... tem
serenissima et mentis legis scedula ut mea refero littera.
Ref. Manda liet manda liet min geselle chomet
niet. Que est hec puellula dyx tam precandida in cuius niveo
facie candor cum rubedine. Vultus cuius indicat quanta
sit nobilitas, que in nato pectore lac miscet cum sanguine.
Que est puellula dulcis et suavissima cuius amore caleo quod
viuere vix valeo. Circa mea pectora multa sunt suspiria
de tua pulchritudine que me ledunt misere. Tui lucent
oculi sicut solis radii sicut splendor fulguris qui lucem do
nat tenebris. Vellet deus uellent dii quod mente proposui ut
eius virginea reserassem vincula. Ich wil truren varen
lan, uf die heide sul wir gan vil liebe gespilen min. da seh wir
der blumen schin. Ich sage dir ich sage dir min geselle chum
mit mir. Suzziu minne raine min, mache mir ein chrenze
lin daz sol tragen ein stolzer man der wol wiben dienen chan.

Probeseite aus den „Carmina Burana“.

Aus einer Handschrift des 13.—14. Jahrh., in der königl. Hof- und Staatsbibliothek zu München.

Übertragung der umstehenden Handschrift.

O mi dilectissima,
vultu serenissima,
et mentes legis[1]) sedula,
ut mea refert littera.
  Refl. *Manda liet, manda liet,*
  min geſelle chůmet niet.

Que eſt hec puellula,
dixi, tam precandida,
in cuius nitet facie
candor cum rubedine?

Vultus tuus indicat,
quanta sit nobilitas,
que in tuo pectore
lac miscet cum sanguine.

Que eſt [haec] puellula
dulcis et suavissima?
eius amore caleo,
quod vivere vix valeo.

Circa mea pectora
multa ſunt ſuſpiria
de tua pulchritudine,
que me ledunt miſere.

Tui lucent oculi
sicut solis radii,
sicut splendor fulguris,
qui lucem donat tenebris.[2])

Ich wil truren varen lan,
uf die heide sul wir gan,
vil liebe geſpilen min:
da ſeh wir der blumen schin.
  Ich ſage dir, ich ſage dir,
  min geſelle, chum mit mir.

Sûziu minne, raine min,
mache mir ein chrenzelin,
daz ſol tragen ein ſtolzer man,
der wol wiben dienen chan.

O meine Liebste,
ganz heiter von Angesicht
und mit aufmerksamem Sinne
lies den Inhalt meines Briefes.
  Refrain: Freudenlied! Freudenlied!
  Mein Geselle jammert nicht.

Wer ist dies Mägdelein,
sprach ich, so lichtweiß,
in dessen Antlitz
Weiß und Rot strahlt?

Dein Angesicht zeigt,
wie edel die Art ist,
die in deinem Busen
Milch mit Blut mischt.

Wer ist dies Mägdelein,
das süße, anmutige?
Von Liebe zu ihr glühe ich,
daß ich kaum noch zu leben vermag.

Meine Brust ist umdrängt
von vielen Seufzern
über deine Schönheit,
die mich jämmerlich verwunden.

Deine Augen leuchten
wie die Strahlen der Sonne,
wie der Glanz des Blitzes,
der der Finsternis Licht gibt.

Ich will Trauern fahren lassen,
auf die Heide wollen wir gehn,
meine lieben Gespielinnen:
da sehen wir den Schimmer der Blumen.
  Ich sage dir, ich sage dir,
  meine Freundin, komm mit mir.

Süße Minne, reine Minne,
mache mir ein Kränzlein;
das soll ein stolzer Mann tragen,
der Weibern wohl zu dienen weiß.

---

[1]) Lies: mente lege. — [2]) Hier folgt in der Handschrift: Vellet deus, vellent dii, quod mente proposui, ut eius virginea reserassem vincula.

Verschicken solcher winileodes untersagt wurde, daß ferner in den „Ruodlieb" ein Liebesgruß mit deutschen Reimen aufgenommen ist, und daß von jeher zum Tanze Lieder gesungen wurden. Das alles ist doch mindestens auf die nächstliegende Weise zu erklären, wenn man den Deutschen jener Zeit eine Lyrik, auch eine Liebeslyrik zugesteht.

Daß solche Lieder anders ausgesehen haben als die Lyrik unserer Zeit oder auch als die der mittelhochdeutschen Blüteperiode, ist selbstverständlich. Es sind kurze Liebesgrüße gewesen, Botschaften, die nur für den Verkehr der Liebenden dienten, Tanzlieder, die den erotischen Gegenstand, auch wohl eine Beziehung auf die Jahreszeit bei aller Kürze in mehr erzählender Weise behandeln mochten, deshalb aber doch ebensogut wie später die Lieder Neidharts und seiner Genossen zur Lyrik gehörten.

Einige Aufzeichnungen von derartigen Liedchen, wie sie im zwölften Jahrhundert gesandt und gesungen wurden, können uns noch eine Vorstellung von den ältesten lyrischen Gattungen geben. Es erinnert uns lebhaft an das alte Schicken der winileodes bei den Nonnen, wenn jetzt eine Dame den lateinischen Liebesbrief, den sie an einen Geistlichen sendet, mit dem deutschen Liebesgruß beschließt: „Du bist mein, ich bin dein, des sollst du gewiß sein. Du bist beschlossen in meinem Herzen; verloren ist das Schlüsselein, nun mußt du immer drinnen sein." Und manches Stückchen alten Volksgesanges ging später in jene Benediktbeurer Sammlung über, die uns von der Dichtung der Vaganten ein so lebendiges Bild gibt (vgl. S. 66 und die beigeheftete Tafel „Probeseite aus den ‚Carmina Burana'"). Da finden wir lateinische Gedichte von mancherlei Art; neben geistlichen und weltlichen Stücken ernsthaften Charakters, neben bitteren, kecken und übermütigen Satiren auf die kirchlichen Schäden auch das ganze Repertorium eines Kommersbuches an Liebes-, Trink- und Bummelliedern. Und alles in flotten, freien Formen; nicht sowohl epigonenhafte Nachahmung klassischer Autoren als frische und lebenskräftige Fortbildung des Antiken ins Mittelalterliche. Denn diese Vagantenpoesie steht eben auch in reger Verbindung mit der Lyrik der Vulgärsprachen, der romanischen wie der deutschen. Deutsche oder französische Refrains schließen gelegentlich die lateinischen Strophen ab, deutsche Verse werden hier und da zwischen die lateinischen gelegt, deutsche Lieder oder Einzelstrophen werden vielfach einem lateinischen Gedichte desselben Versmaßes angehängt. Unter diesen tauchen auch Zeugnisse jener alten Tanzpoesie auf, die uns mitten in die sommerlichen Vergnügungen der Zeit hineinversetzen. Beim Frühlingsfest werden die Maibuhlen, die Partner für die Sommertänze und Feste des Jahres, gewählt. Aber ein Haufe spröder Mädchen will unter sich bleiben; sie treten allein den Reihen und singen:

Was sich hier bewegt im Reih'n,
das sind alles Mägdelein,
woll'n von Männern noch befreit
bleiben diese Sommerzeit.

Eine andere ist weniger unzugänglich. Sie ruft ihren Freundinnen zu:

Alles Trauern werf' ich hin,	Minne süß, Minne rein,
auf die Heide steht mein Sinn;	mache mir ein Kränzelein:
kommt, ihr Trautgespielen mein,	tragen soll's ein stolzer Mann,
dort zu seh'n der Blumen Schein.	der wohl Frauen dienen kann.
Ich sage dir, ich sage dir,	Meine Freundin, komm mit mir.

(Vgl. die letzten Strophen der beigehefteten Tafel.) Auch lateinische Tanzlieder finden sich in dieser Sammlung, wie sie ohne das Vorbild der Vulgärdichtung undenkbar wären; sie sind teilweise schon Nachbildungen der späteren höfischen Dorfpoesie, teilweise neben dieser Zeugnisse

für ältere volkstümliche Muster, in denen von Tanz- und Frühlingslust, von Situationen und Ereignissen aus dem Liebesleben gesungen sein wird.

Das Neue in der Entwickelung der deutschen Lyrik seit der Mitte des 12. Jahrhunderts ist, daß sie jetzt eine besondere Pflege in den Kreisen der ritterlichen Gesellschaft findet, und daß sie hier über die Tanz- und Gelegenheitspoesie hinauswächst zu einer selbständigen Kunstgattung von ritterlichem Milieu. Sie lehnt sich vor allem einerseits an die Liebesbotschaft, anderseits, vielleicht unter Vermittelung alter halbepischer Tanzlyrik, an die Epik an.

Eines der ältesten dieser Lieder beginnt noch wie eine Erzählung:

Es stand eine Frau alleine
und blickte über die Heide,
blickt' aus nach ihrem Lieben,
einen Falken sah sie fliegen:
„Wie glücklich, Falke, du doch bist,
du fliegst, wohin dir's lieb ist,
du erwählest in dem Walde
einen Baum dir nach Gefallen.
Also hab' auch ich gethan,
ich selbst erwählte mir den Mann,
der wohlgefiel den Augen.
Das neiden andre Frauen.
Ach! ließen sie mir doch mein Lieb,
da mich zu ihren Trauten nie Verlangen trieb!"

So geht das kleine epische Bild unmittelbar in den Liebesmonolog über, der dann in seiner ehrlichen Einfachheit aus dem kräftig belebten Hintergrunde eindrucksvoll heraustritt. Und dem schmucklosen Stil entspricht das anspruchslose Versmaß: vierhebige epische Reimpaare, die nur durch einen verlängerten Schlußvers zur Strophe abgerundet werden, an Stelle des Reimes meist bloße Assonanz.

Mit solchen einfachen Mitteln erreichen auch die ältesten unter denjenigen Liedern, deren Verfasser wir kennen, ungesucht die volle poetische Wirkung, nämlich die Lieder des Kürenbergers (vgl. die beigeheftete Tafel „Die Lieder des Kürenbergers"). Es sind jene oben erwähnten österreichischen Liedchen in Nibelungenstrophen (vgl. S. 84). Aber sie sind altertümlicher im Versbau als das Nibelungenlied durch die Assonanzen und durch die häufige Belastung eines Endsilben-e mit der letzten Hebung des Verses. Vier paarweis gereimte Langzeilen bilden beim Kürenberger wie im Nibelungenliede die Strophe. Jede Langzeile zerfällt hier wie dort in zwei Halbverse, deren erster immer drei Hebungen mit klingendem, reimlosem Ausgange enthält, während der zweite bei durchweg stumpfem Reimausgang in den ersten drei Zeilen drei, in der letzten vier Hebungen trägt. Nur zwei von den Strophen des Kürenbergers zeigen eine sehr einfache Erweiterung dieser Form, und mit einer Ausnahme macht bei ihm jede Strophe ein Lied für sich aus.

In einem so knappen metrischen Rahmen ist natürlich ein Ausspinnen und Ausmalen der Empfindung nicht möglich. Das persönliche Erlebnis, aus dem die Empfindung hervorwächst, die Situation, in der sie sich vollzieht, ein Bild, in das sie sich einhüllt, wird mit ein paar kräftigen Strichen hingeworfen, sie selbst nur mit wenigen schlichten Worten ausgesprochen oder angedeutet: so wird überall lebendige Anschauung und gerade durch die Sparsamkeit des Ausdrucks ergänzende, selbstthätige Nachempfindung geweckt. Die alte Gattung der poetischen Liebesbotschaft ist unter diesen Liedchen Kürenbergs noch reich vertreten. Die Dame redet den Ritter oder auch den Boten an, der den Verkehr zwischen beiden vermittelt. Der Ritter antwortet, und wenn er seinen Boten an die Liebste abschickt, so bedauert er, es aus Rücksicht auf ihre Sicherheit nicht selbst ausrichten zu können. Und weiter löst sich dann hier aus der Liebesbotschaft vor unseren Augen der Liebesmonolog ab. Mittelglieder bilden Liedchen wie dieses: „Wenn ich allein stehe in meinem Nachtgewand und an dich denke, edler Ritter, so erblüht meine Farbe wie die Rose am Dornstrauch, und manch traurige Empfindung beschleicht mein Herz."

Übertragung der umſtehenden Handſchrift.

Vil lieber frünt[1] d*az* iſt ſchedelich,
ſwer ſinen frünt behaltet, d*az* iſt lobelich,
die ſitte wil ich minne*n*. bitte in, d*az* er mir holt ſi, als er hie bivor
un*d* man in, was wir redeten, do ich in ze jungest ſach. [was,

Wes manſt du mich leides, min vil liebe?[2]
unſer zweier ſcheiden müſſe ich geleben niet.
v*er*lüſe ich dine minne, ſo laſſe ich die lüte wol entſtan,
d*az* min fröide iſt der[3] minniſt un*d* alle andere man[4].

Leit machet ſorge, vil lieb[e] wun*n*e.
eineſ hübſchen ritters gewan ich künde;
d*az* mir den benome*n* hant die merker un*d* ir nit,
des mohte mir min h*erze* nie fro w*er*den ſit.

Ich ſtünt mir nehtint ſpate an einer zinne[n],
do hort ich einen riter vil wol ſinge*n*
in kürenb*er*ges wiſe al us der menigin:
er müs mir dü lant rumen alder ich geniete mich ſin.

„Io ſtünt ich nehtint ſpate vor dinem bete,
do getorſte ich dich, fröwe, niwet weken."
„„des gehaſſe got den dine*n* lib:
io enwas ich niht ein eber wilde"", ſo ſp*ra*ch d*az* wib.

„Swenne ich ſtan aleine in mine*m* hemede
un*d* ich gedenke an dich, ritter edele,
ſo erblüt ſich min varwe, als der roſe an dem dorne tüt,
un*d* gewi*n*net d*az* h*erze* vil manige*n* trurige*n* müt."

[Die Frau[7] ſpricht zum Liebesboten:]
„Gar lieber Freunde Scheiden das iſt unheilvoll,
ſeinen Freund feſthalten, das iſt löblich,
den Brauch will ich lieben. Bitte ihn, daß er mir hold ſei, wie er es ehedem
und erinnere ihn, was wir ſprachen, als ich ihn zuletzt ſah." [war,
[Der Ritter ſpricht:]
„„Was erinnerſt du mich an Trauriges, mein liebſtes Lieb?
unſer beider Scheiden möge ich nicht erleben.
Verliere ich deine Minne, dann laſſe ich die Leute wohl merken,
daß meine Freude dahin iſt, und daß ich alle anderen verſchmähe.""
[Die Frau:]
„Leid macht Sorge, groß' Liebesglück Wonne.
Einen höfiſchen Ritter lernt' ich kennen;
daß mir den die Aufpaſſer und ihre Mißgunſt genommen haben,
deshalb konnte mir mein Herz nie wieder froh werden."
[Die Frau:]
Ich ſtand geſtern abend ſpät an einer Zinne,
da hörte ich einen Ritter gar ſchön ſingen
in Kürenbergs Weiſe, weit heraus aus der Menge:
er muß mir die Lande verlaſſen oder ich muß mein Verlangen nach ihm
[Parodie darauf:] [ſtillen.
„Fürwahr ſtand ich geſtern abend ſpät vor deinem Bette,
da wagte ich dich, Herrin, nicht zu wecken."
„„Gottes Haß treffe dich dafür:
ich war doch kein wilder Eber!"" ſo ſprach das Weib.
[Die Frau:]
Wenn ich allein ſtehe in meinem Hemde
und ich an dich gedenke, edeler Ritter,
ſo erblüht meine Farbe wie die Roſe am Dornſtrauch,
und manch traurige Empfindung beſchleicht das Herz.

Rein monologisch ist dann z. B. schon das schöne zweistrophige Lied, in dem Erlebnis und Empfindung fast ganz im Bilde versteckt werden:

„Ich zog mir einen Falken länger denn ein Jahr.
Da er nach meinem Wunsche nun gezähmet war,
und ich ihm sein Gefieder mit Golde schön umwand,
hoch stieg er in die Lüfte und flog dahin in fremdes Land.

Und wieder konnt' den Falken in schönem Flug ich schau'n:
er trägt die seidnen Fesseln noch an seinen Klau'n,
ganz rot vom goldnen Schmucke ihm das Gefieder scheint.
Gott sende die zusammen, die in Liebe wären gern vereint!"

In den einen Schlußseufzer ist die ganze, volle Empfindung des Liedchens zusammengedrängt. Sonst ist alles epische Einkleidung. Aber die Erzählung wird der Person der Dichtung in den Mund gelegt, wie das Kürenbergs Art überhaupt ist, auch bei der schönen Situationsmalerei des vorigen Liedes. Der Nachempfindung des Hörers wird es überlassen, aus dem Schlußvers die Bedeutung der Geschichte vom Falken zu erraten; und er sieht die Verlassene in ihrem stillen Schmerz, als der lang Geliebte sich von ihr losreißt, sieht sie mit ihren sehnsüchtigen Wünschen von ferne stehen, als der lang Entbehrte dann endlich wieder in ihren Gesichtskreis tritt.

In allen diesen Liedern bringt das Weib dem Manne ihre Liebe willig entgegen. Sie ist ängstlich besorgt um die Beständigkeit seiner Neigung, daß nicht Trennung, nicht Aufpasserei und vor allem nicht Nebenbuhlerinnen ihn ihr entfremden. Von demütigem Werben und langem Schmachten des Mannes, vom Frauendienste findet sich überhaupt in dieser ältesten deutschen Lyrik noch keine Spur. Gewiß wird das thatsächlichen Verhältnissen entsprechen, und jene hingebenden und sorgenvollen Äußerungen weiblicher Liebe mögen dem Ritter oft genug durch den Boten zugetragen sein. Aber deshalb brauchen die Lieder, die solche Gedanken im Namen der Frau ausdrücken, nicht von Frauen verfaßt zu sein. Schon jener epische Eingang „Es stand eine Frau allein" zeigt, wie dergleichen durch den Dichter der Dame in den Mund gelegt wird. Und der Kürenberger verrät doch auch gelegentlich in seinen Frauenstrophen den männlichen Verfasser.

Eine von ihnen schließt sich mit einer vom Dichter gesprochenen Strophe zu einer hübschen dramatischen Szene zusammen, die deutlich genug als Ganzes von ihm beabsichtigt ist. Die Frau spricht: „Ich stand gestern abend spät an einer Zinne; da hörte ich (drunten im Burghof) weit heraus aus der Menge einen Ritter singen in Kürenbergs Weise. Er muß mir die Lande verlassen, oder er muß mein werden." Der Ritter (zum Knappen): „Nun bring mir her gar schnell mein Roß, mein Eisenkleid, denn ich muß vor dem Gebot einer Dame die Lande verlassen: die will mich dazu zwingen, daß ich ihr hold sei; sie muß meine Minne allzeit entbehren." Der Ausdruck der Verliebtheit dieser Landesherrin ist von einer recht unweiblichen Energie und Unverhülltheit. Es ist des Dichters keckes Bewußtsein von der Unwiderstehlichkeit seines Gesanges wie seiner Person, dem die beiden Strophen ihren Ursprung danken. Und ganz desselben Geistes Kind ist das Liedchen, mit dem er zum Schluß einen Rückblick auf seine Liebesabenteuer wirft: „Weiber und Falken, die werden leicht zahm: weiß man sie richtig zu locken, so suchen sie den Mann auf. So warb ein schöner Ritter um eine treffliche Dame. Wenn ich daran denke, so hebt sich mir hoch das Herz."

In Österreich sind in der Zeit, aus der diese Lieder stammen müssen, Herren von Kürenberg urkundlich nachzuweisen. In Österreich stand auch die Burg, nach der Dietmar von Eist den Namen trug. Seine Lieder haben teilweise noch ganz den Charakter der alten Lyrik. Andere bewegen sich schon im Vorstellungskreise des Frauendienstes und zeigen etwas künstlichere metrische Formen, die sich dabei doch aus den volkstümlichen Grundformen ableiten lassen. Eine Dichtungsgattung, die später vielfach nach romanischem Muster gepflegt wurde, das Tagelied, ist bei ihm zuerst vertreten durch ein Liedchen von der ganzen Einfachheit des ältesten ritterlichen Minnesanges.

„Schläfst du, holder Liebling du?
man weckt uns, ach, nach kurzer Ruh':
schon hört' ich, wie mit schönem Sang
ein Vöglein auf der Linde Zweig sich schwang.“ —

„Von Schlafes Hülle sanft bedeckt,
werd' ich durch dein ‚Wach auf!‘ geschreckt:
so folgt auf Liebes stets das Leid;
doch, was du auch befiehlst, ich bin bereit.“

Aus ihrem Aug' die Thräne rann:
„du gehst, verlassen bin ich dann.
Wann kehrst du wieder her zu mir?
Ach! meine Freude führst du fort mit dir.“

In Bayern hat der Burggraf von Regensburg, in Schwaben Herr Meinloh von Sevelingen Lieder gesungen, die metrisch als naheliegende Weiterentwickelung der alten episch-lyrischen Formen gelten müssen und inhaltlich wesentlich den alten Charakter zeigen, wenn auch Meinloh schon einiges vom Minnedienst und seinen Regeln zu sagen weiß.

Während so der Ritterstand das Volkslied zum Minnesang fortbildet, bleibt der Stand der Spielleute dieser Gattung zunächst durchaus fern. Er pflegt statt dessen eine auf mindestens ebenso alter Grundlage ruhende Lyrik anderer Art, die man mit einem eigentlich wenig zutreffenden Ausdruck als Spruch bezeichnet. Denn diese Gedichte wurden gesungen, so gut wie die Minnelieder. Formal unterscheiden sie sich von ihnen wesentlich nur dadurch, daß sie auch später zu einer Zeit, wo mehrstrophige Lieder schon längst üblich geworden waren, noch die alte Einstrophigkeit festhielten und dafür eher Strophen- und Versformen größeren Umfanges vorzogen. Der Hauptunterschied liegt im Inhalt. Der Spruch ist lehrhafter, lobender und satirischer Natur. Alter Überlieferung entsprechend behandelt er die persönlichen Verhältnisse des Sängers, seiner Gönner und seiner Gegner, oder er erörtert in allgemeinerer Weise gesellschaftliche Verhältnisse, moralische oder religiöse Gegenstände.

Unter dem Namen des Spervogel ist uns eine Anzahl solcher kleiner Dichtungen überliefert; doch wird diese Benennung nur für eine jüngere Reihe von ihnen richtig sein, während der Verfasser eines älteren Teiles dieser Sammlung den Namen Herger getragen zu haben scheint. Er war ein alter Fahrender, als er diese „Sprüche“ sang. Trübselig blickt er auf ein verfehltes Leben zurück, verfehlt, weil er es in der Jugend versäumt hat, sich einen eigenen Herd zu gründen. Wohl hat er ehedem auch bessere Zeiten gesehen. Die Gunst manches Vornehmen hat er erfahren, auch die des Regensburger Burggrafen Heinrich von Staufen, an dessen Hof er mit befreundeten Sängern weilte. Aber jetzt sind seine Gönner tot, seinen Söhnen kann er nichts hinterlassen, die Herren sind karg geworden, unstet muß er herumziehen und sehen, wie andere, rücksichtslosere Genossen sich besser durchzuschlagen wissen.

Aber er geht doch auch über das Gebiet der persönlichen Interessen hinaus. In mehreren Sprüchen warnt er vor den Leuten, die wie der Wolf, mögen sie sich stellen, wie sie wollen, und mögen sie in Verhältnisse kommen, die sie völlig zu verändern scheinen, doch schließlich immer wieder die alte Natur durchbrechen lassen. Mit gut bürgerlicher Moral vergleicht er den Ehemann, der sich verbreiteter Sitte gemäß mit einer anderen Frau abgibt, dem Schwein, das den schmutzigen Pfuhl dem lauteren Quell vorzieht, und von ernster Religiosität getragen sind die Sprüche, in denen er um sein und anderer Seelenheil sorgt, Christi Erlösungswerk besingt und den Allmächtigen preist, der die Wurzeln des Waldes, die Erze des Goldes und alle Abgründe kennt, und dessen Wesen durch das Lob des ganzen Himmelsheeres nicht erschöpft werden kann. Seine metrische Form ist einfach, seine Ausdrucksweise karg und herb; auch er spricht nicht alles aus, sondern überläßt dem Hörer, manchen Gedanken zu ergänzen, besonders auch den Sinn von Bildern, Parabeln, Fabeln, in die er gern seine Erfahrungen und Lehren einkleidet.

4. Das Tierepos und die Anfänge des höfischen Romans.

Während so die deutsche Dichtung der Ritter und Spielleute in Bayern und Österreich auf nationaler Überlieferung ruht, schließt sie sich im Westen französischen Vorbildern an. Brauchte Herger als Einkleidung seiner knappgefaßten Sprüche hin und wieder ein Motiv aus der Tierfabel und Tiersage, wie er sie in Deutschland gehört haben wird, so folgt sein elsässischer Kunstgenosse, der Fahrende Heinrich der Glichesaere, in einer umfassenderen epischen Behandlung dieses Stoffkreises einer französischen Quelle. In den französisch-deutschen Grenzlanden sahen wir das älteste Tierepos, die „Ecbasis captivi“ (vgl. S. 50), entstehen. In diesen Gegenden vollzog sich auch die weitere Ausbildung der Tiersage und -Dichtung. Hier wurden zuerst menschliche Eigennamen auf die Tiere übertragen, hier entstand auch das lateinische Epos, in welchem zuerst Reinhart, der schlaue Fuchs, und Isengrim, der gefoppte Wolf, die Hauptrollen einnahmen, und das zuerst nicht nur aus der äsopischen Tradition, sondern auch aus dem Schatz der populären Tiermärchen schöpfte, nämlich der in Gent gegen 1150 vermutlich von einem Magister Nivardus in Distichen verfaßte „Ysengrinus“, ein Werk voll lebendiger Darstellung mit scharf satirischer Zuspitzung auf den geistlichen Stand.

Anderseits nehmen auf dem alten Boden der fränkischen Eroberung die nordfranzösischen Spielleute diese Stoffe in Pflege. Nach Quellen, die aus Äsops Fabeln fließen, wie nach rein volkstümlicher Überlieferung verfassen sie eine Anzahl von Tierschwänken, die „branches“, aus denen später der weitschichtige „Roman de Renart“ erwächst, während anderseits wiederum auf der deutsch-französischen Grenze, im Elsaß, jener Heinrich der Glichesaere nach einer schriftlich nicht überlieferten älteren und kürzeren Fassung solcher branches seinen deutschen „Reinhart Fuchs“ dichtet. Die einzelnen Abenteuer Meister Reinharts sind hier in eine Ordnung gebracht, die zum guten Teile erst das Werk des Deutschen sein wird. Sie ist anfänglich ziemlich willkürlich, und der Fuchs spielt in diesen ersten Stücken eine Rolle, die seinem Wesen im Grunde wenig entspricht: bei aller Schlauheit wird er doch von schwächeren Tieren überlistet. Aber den Hauptinhalt bildet dann die Erzählung von seiner trügerischen Kameradschaft und offenen Feindschaft mit dem Wolfe. Sie schreitet in zweckmäßiger Entwickelung an der Reihe der einzelnen Streiche, in denen der Schlaue über den plumpen Starken triumphiert, vorwärts zu dem großen Hauptstücke, das wir schon bei Paulus Diaconus kennen lernten, das wir in der „Ecbasis“ wiederfanden, das im „Isengrinus“ wie unter den Branches uns entgegentritt, und von dem später die klassische Behandlung der Tiersage ausgeht, wie sie uns durch Goethes „Reineke Fuchs“ am geläufigsten ist: des Löwen Hofhaltung und Krankheit. Beide Motive sind im „Reinhart“ wie in den älteren Quellen vereint, während die späteren Behandlungen das Krankheitsmotiv aufgeben. Dabei ist die Szene schon in des Glichesaere Dichtung teils übereinstimmend mit der französischen Überlieferung, teils abweichend von ihr durch verschiedene Züge bereichert.

Eine Ameise, so berichtet uns der deutsche „Reinhart“, ist dem Löwen, König Frevel, ins Ohr gekrochen und peinigt ihn dort, da er auch über ihr Volk die Herrschaft beansprucht und ihre Burg zerstört hatte. In der Meinung, daß seine Qualen eine göttliche Strafe seien, weil er das Gericht vernachlässigt habe, beruft der Löwe den großen Hoftag, und nun erheben die Tiere ihre Klagen gegen den abwesenden Reinhart wegen seiner bekannten Streiche. Des Königs Kaplan, Brun, der Bär, wird ausgesandt, ihn zu holen. Sowohl ihm als auch dem zweiten Boten, dem Kater Dieprecht, ergeht es schon bei dem Glichesaere so, wie es aus Goethes „Reineke“ bekannt ist; erst dem dritten Boten, seinem Vetter Krimel, dem Dachs, folgt der Bösewicht. Vor dem König bricht Reinhart allen Angriffen der Tiere sofort die Spitze durch die Angabe ab, daß er eben heimgekehrt sei von der weiten Fahrt nach Salerno, die er nach einem

Mittel für des Königs Krankheit unternommen habe. Er gibt ihm eine Latwerge ein, und alle seine Feinde setzt er für den Kranken in Kontribution: zu einer warmen Einpackung müssen Brun und Isengrin ihre Häute, der Kater seinen Hut, der Hirsch einen Streifen Fell von der Nase bis zum Schwanz lassen, aber auch der Biber muß noch seinen Pelz, der Eber ein gutes Stück von seinem Speck, der Hahn sein Weib hergeben. Durch diese Schwitzkur des Löwen wird es der Ameise in seinem Ohr zu heiß; sie entwischt und kann ihr Leben nur durch große Schenkungen an Reinhart retten. Die lateinischen und die französischen Erzählungen schließen damit, daß Reinhart nach der Heilung des Löwen in höchsten Ehren am Hofe gehalten wird. Der deutsche Dichter will seinen Hörern noch zu Gemüte führen, daß ein Treuloser schließlich auch seine Freunde und alle, die ihm trauen, verdirbt. So bringt Reinhart den König boshafterweise dazu, den Elefanten mit Böhmen zu belehnen, wo er dann mit Prügeln empfangen und aus dem Lande gejagt wird, und nicht anders ergeht es dem Kamel in dem elsässischen Nonnenkloster Erstein, in das es auf Reinharts Fürsprache als Äbtissin geschickt wird. Ja zum Schluß vergiftet gar der Schändliche noch den König, seinen Wohlthäter.

Des Glichesaere Darstellung geht wenig ins Detail; sie ist etwas dürr, bringt aber doch gerade in dieser zurückhaltenden Weise den in der menschlich-tierischen Doppelnatur der Handelnden wurzelnden Humor des Stoffes nicht übel zur Geltung und hebt gelegentlich das Satirisch-Lehrhafte ohne Aufdringlichkeit hervor. Von der Gestalt, in der Heinrich die Dichtung wohl ganz am Ende dieses Zeitraums, aber noch mit dessen metrischen Freiheiten verfaßt hat, liegen nur Bruchstücke vor, während sich ziemlich vollständig eine Bearbeitung erhalten hat, die darauf ausging, Verse und Reime den Anforderungen des 13. Jahrhunderts gemäß zu bessern.

In der Unvollkommenheit ihrer Reime, der realistischen Einfachheit der Darstellung, der Schmucklosigkeit der Sprache tragen auch drei dem „Reinhart Fuchs" zeitlich nahestehende Epen nach französischem Muster noch ganz den Charakter der vor der mittelhochdeutschen Blütezeit liegenden Dichtung, während sie dem Inhalte nach bereits eine neue Entwickelungsstufe der erzählenden Poesie bezeichnen. Es sind die Gedichte von „Floris und Blancheflur", von „Tristan und Isolde" und vom „Grafen Rudolf"; die epische Gattung aber, die durch sie zuerst in unserer Litteratur vertreten wird, ist der Liebesroman nach französischem Muster.

In den Gedichten von Alexander und Roland wird das Verhältnis des Mannes zum Weibe nur in nebensächlichen Episoden gestreift, nirgends bildet die Liebe eine Triebfeder für die Handlung; beide Epen sind ausschließlich Heldenromane. Erst mit den drei genannten Dichtungen treten neben das einheimische Spielmannsepos mit seinem typischen Brautwerbungsthema Bearbeitungen von französischen Gedichten, deren Mittelpunkt ein Liebespaar bildet.

Floris, der Sohn eines heidnischen Königs, und Blancheflur, die Tochter einer christlichen Kriegsgefangenen, lieben sich schon als Kinder zärtlich. Als Blancheflur ins Ausland verkauft wird, um ihrer Verbindung mit Floris vorzubeugen, zieht dieser ihr von Land zu Land nach, erkundet endlich ihren Aufenthalt bei einem Sarazenenfürsten und gelangt, in einem Blumenkorbe versteckt, in den festen Turm, wo Blancheflur vor aller Welt verwahrt wird. Eine Zeit heimlichen Liebesglückes der beiden findet ihr jähes Ende, als das Paar überrascht und von dem erzürnten Fürsten zum Tode verurteilt wird. Als aber im entscheidenden Augenblick Floris wie Blancheflur die Gelegenheit, ohne das andere gerettet zu werden, verschmäht, rührt ihre treue Liebe das Volk wie den Fürsten: sie werden begnadigt und glücklich vereint.

Der dankbare Stoff erfreute sich im Mittelalter großer Beliebtheit, und von Italien bis nach Island reichen die Bearbeitungen, die er in Poesie und Prosa erfahren hat. Nach einer französischen Dichtung wurde er jetzt am Niederrhein zum ersten Male in deutsche Verse gebracht, unter freier Benutzung der Vorlage und in schlichterer und knapperer Form. Nur Bruchstücke haben sich davon erhalten.

Kindliche Unschuld und jugendlichen Idealismus atmet die Liebe Floris' und Blancheflurs. Die verzehrende Gewalt dämonischer Leidenschaft, welche die Fesseln des Gesetzes und der Sitte

sprengt und schließlich die Liebenden selbst vernichtet, bildet die treibende Kraft in Tristans und Isoldens Geschichte. Schon die Namen dieses Paares, der keltische „Tristan" und der skandinavische „Isold", deuten auf die Entstehung des Grundbestandteiles dieser Sage in Gegenden, wo, wie in Irland, skandinavische Wikinger unter den Kelten siedelten. Aber ein Kreis von Erzählungen sehr verschiedenen Ursprungs hat sich im 12. Jahrhundert unter den Händen französischer Spielleute allmählich um dies Paar geschlungen. Er war in mehr spielmännischem Charakter durch Berol, mit den Mitteln der verfeinerten höfischen Poesie durch den Trouvere Thomas verarbeitet worden.

Eine dem Berol verwandte Fassung war es, die jetzt Eilhart von Oberge, ein Ritter aus dem Hildesheimischen, Dienstmann Heinrichs des Löwen, ins Deutsche übertrug, während Thomas der Gewährsmann des Dichters wurde, der später dem Stoffe für Deutschland die klassische Gestalt gab: Gottfrieds von Straßburg. Wir werden sehen, wie Gottfried seinen Stoff von einem einheitlichen Gesichtspunkte aus zu einem Hohenliede von der Minne erhebt. Eilhart faßt ihn naiv als Abenteuerroman auf, und er erzählt ihn in der realistischen Art seiner Zeit, die auch seiner Quelle näher verwandt war. Sein Stil steht noch auf dem Boden der derben, frischen, formelhaften Poesie der deutschen Spielleute; aber Eilhart hat doch auch manches aus der Darstellungsweise des französischen Epos gelernt, besonders den lebhaft in kurzer Rede und Gegenrede wechselnden Dialog. Auch von Eilharts Gedicht liegt die Originalfassung nur in Fragmenten vor, aber eine vollständige Bearbeitung läßt den Charakter seines Werkes nach Form und Inhalt noch ausreichend erkennen.

Die Erzählung vom Grafen Rudolf ist ein Kreuzzugsroman. Historisch nachweisbare Erlebnisse eines Grafen Hugo von Puiset, der infolge eines Zerwürfnisses mit dem König Fulko von Jerusalem zeitweilig zu den Sarazenen überging, scheinen hier mit einer inhaltlich verwandten französischen Sage vermischt zu sein, die in verschiedenen mittelalterlichen Fassungen in Poesie und Prosa überliefert ist. Dem deutschen Dichter wird der Stoff wohl schon in dieser Verschmelzung durch eine französische Quelle zugeführt sein. Doch kann er sich ihr nicht sklavisch angeschlossen haben. Das zeigt schon eine Stelle, die ganz von jener stolzen Auffassung des römisch-deutschen Kaisertums erfüllt ist, wie sie uns bereits im Tegernseer Antichristspiel einen patriotischen Deutschen aus Barbarossas Zeit verriet.

Die Abenteuer des Grafen Rudolf im Morgenlande ranken sich wiederum um eine Liebesgeschichte. Die Tochter eines heidnischen Königs ist deren Heldin. Heimliche Minne, Trennung, schwere Gefahren und Prüfungen und endlich die Vereinigung des vom Schicksal verfolgten Paares bilden den Inhalt. Doch ist der Zusammenhang bei der ganz fragmentarischen Überlieferung nicht mehr überall zu erkennen.

Der Dichter, dessen Mundart nach Thüringen weist, zeigt alle Vorzüge der kurzen, schlichten und doch lebhaften und eindringlichen Erzählungsweise dieser Zeit.

IV. Die Blüte der ritterlichen Dichtung von 1180 bis um 1300.

Am 20. Juni des Jahres 1184 wurde in der Rheinebene bei Mainz ein Fest von solcher Pracht und solcher Ausdehnung gefeiert, wie Deutschland es wohl noch nie gesehen hatte. Vom Kaiser geladen, strömten aus allen Teilen Deutschlands Fürsten, Ritter und Damen herbei, ja auch das Ausland, fast alle westeuropäischen Lande entsandten Gäste. Die Ritterschaft allein zählte nach vielen Tausenden. Und ihr galt recht eigentlich die großartige Feier. Friedrich Barbarossas beide Söhne sollten die Ritterwürde empfangen; ihre Schwertleite zu begehen, entfalteten jene glänzenden Massen den ganzen Pomp höfischen Lebens in schimmernder Kleidung, festlichen Aufzügen, Banketten und Waffenspielen. Das Mainzer Pfingstfest führte es aller Welt vor Augen, daß auch in Deutschland das Rittertum sich jetzt zu voller, farbenprächtiger Blüte entwickelt hatte, und daß der Stand, in den des Kaisers Söhne mit so großartiger Feierlichkeit aufgenommen wurden, auch hier der tonangebende geworden war.

In Slawenkriegen, Romfahrten und Kreuzzügen war dem deutschen Ritter reichliche Gelegenheit gegeben, sich in der Waffenkunst zu vervollkommnen, Abenteuer zu finden, Besitz und Ruhm zu erwerben. Das Reich wie die Kirche war schließlich auf sein Schwert angewiesen, und wenn er es im Heiligen Lande wider die Sarazenen schwang, so sorgte er damit für das Heil der eigenen Seele und für das ersehnte Ziel der Christenheit so wirksam wie nur irgend ein Priester. Sein Beruf hatte so eine ideale Weihe erhalten; die Aufgaben, die Anschauungen und zugleich auch die Lebensformen seines Standes waren veredelt. „Die Ritter sind es doch, welche die Rechte höfischen Lebens regieren; sie sind Quell und Ursprung aller Ehre", so schreibt eine

Die obenstehende Initiale ziert den Anfang der Handschrift von Wolframs „Willehalm" (13. Jahrhundert), in der Stiftsbibliothek zu Sankt Gallen.

Dame ihrem Geliebten geistlichen Standes, der wie viele seinesgleichen dem Ritter den Vorrang in der Gesellschaft und bei den Frauen nicht gönnt.

Den feinen gesellschaftlichen Ton zu pflegen, gehört jetzt zu den vornehmsten Aufgaben des Standes; gewandtes Benehmen, zierliche Konversation, Galanterie mit anständiger Zurückhaltung wird vom vollendeten Ritter wie von der ritterlichen Musterdame erwartet. Diu mâze, das weise und gefällige Maßhalten, ist das oberste Gesetz geworden: eine Anstandsregel für die oberflächlichen, ein Sittengesetz für die tieferen Naturen. Für die einen sind ritterliches und geistliches Leben zwei ganz getrennte Dinge, von denen man zeitweise dem einen, zeitweise dem anderen gerecht zu werden sucht; andere streben nach einer Vertiefung weltlich ritterlicher Ethik und nach ihrer harmonischen Verschmelzung mit dem Christentum.

Der gesellschaftlich leitende Stand übernimmt jetzt auch die litterarische Führung, und der geweckte Formensinn kommt wie dem Leben so auch der Dichtung des Rittertumes zu gute. Die Entwickelung zu reineren Gestalten des Verses und Reimes, deren allmähliches Aufsteigen wir in der vorigen Periode verfolgen konnten, gelangt jetzt zu ihrem Höhepunkte. Dabei erreicht das höfische Epos einen gefälligen Wechsel im Verhältnis des Satzbaues zur Gliederung der paarweise gereimten vierhebigen Verse, die sein metrisches Gewand bilden, während die Lyrik die strophischen Formen zu einem unerschöpflichen Reichtum entwickelt. Der dichterische Stil aber gelangt zu einer Mannigfaltigkeit, Anmut und Leichtheit wie nie zuvor.

Wie der geistliche Stand und das geistliche Leben, so haben auch der ritterliche Stand und das ritterliche Leben einen internationalen Charakter. Trägt dieser bei der Geistlichkeit das römische, so trägt er bei der Ritterschaft das französische Gepräge. Die Franzosen sind die eigentlichen Schöpfer und die dauernden Vorbilder für die ritterlichen Lebensformen und Lebensnormen. Und mit den Sitten bringen auch die Benennungen dafür aus Frankreich in Deutschland ein. Eine Menge französischer Fremdwörter, teilweise altes deutsches Sprachgut in romanischer Umformung, setzt sich für Begriffe des höfischen Lebens fest, und mit französischen Brocken die Rede zu florieren, wird ein Kennzeichen des Ritters wie des ritterlichen Dichters nach der Mode. Denn auch hier gilt wiederum dasselbe für die ritterliche Poesie, was für das ritterliche Leben galt. Auch für sie bietet Frankreich das Muster, und jener französische Einfluß, den bereits die weltliche Epik des früheren 12. Jahrhunderts zeigte, beherrscht jetzt in weitestem Umfange die höfische Dichtung. Äußert er sich in der Lyrik vor allem in formaler Beziehung, so tritt er in der Epik auch in den Stoffen augenfällig zu Tage. Mögen die höfischen Epiker in Deutschland eine Sage behandeln, die von den Griechen oder von den Römern, von den Kelten, von den Franken oder von den Orientalen stammt, in der Regel ist es eine französische Quelle, durch die sie ihnen vermittelt wird.

Bloße Übersetzer sind sie freilich fast niemals; sie tragen doch eigentlich immer etwas von der eigenen Auffassung hinein, und gerade da zeigt sich dann lehrreich der durch alle Berührungen doch nicht zu verwischende Unterschied deutschen und französischen Wesens. Die kecke, heißblütigere und realistischere Art der französischen Dichter pflegen die deutschen ins Sentimentale und Ideale, ins Sinnige und Reflektierende zu ziehen. Hat auch die christliche Seelen- und Sittenlehre mit der Belauschung des eigenen Innern zugleich den Sinn für die Beobachtung intimeren Seelenlebens überhaupt geweckt, und ist auch im Zusammenhang damit jetzt die eingehendere psychologische Analyse und Schilderung überall ein charakteristischer Teil höfischer Dichtungsart geworden, in Deutschland wird er doch am geflissentlichsten und nicht eben selten auf Kosten der sinnlichen Frische und Gegenständlichkeit der Dichtung hervorgekehrt.

Freilich gilt diese litterarische Entwickelung zunächst nur für den deutschen Westen. Im Osten wurzelt nach wie vor noch fest die alte nationale Dichtung. Aber auch sie entfaltet jetzt ihre neuen Blüten unter dem belebenden Hauch, der von Westen herüberweht. Dem Beispiel der höfischen Unterhaltungslitteratur ist es zu danken, daß jetzt endlich in Österreich das größte litterarische Ereignis sich vollzieht: das Nibelungenlied wird in die Gestalt des Leseepos gebracht und dadurch für die Nachwelt gerettet. Die höfische Feinheit der metrischen Form wird auch ihm verliehen, während die Darstellung im Grunde bei der realistischeren und schlichteren Weise der älteren Lyrik und Epik stehen bleibt, nicht zu ihrem Vorteil durchbrochen von Ergänzungs- und Übermalungsversuchen in höfischem Geschmack. Und dem Beispiele des Nibelungenliedes folgend, tritt dann im Südosten in ähnlicher Form eine ganze Anzahl anderer nationaler Heldendichtungen in die litterarische Überlieferung ein.

Auch als die romanisierenden Dichtungsgattungen in den bayrisch-österreichischen Landen Eingang gefunden haben, werden sie hier durch die Verschmelzung mit nationalen Überlieferungen und durch die kräftigere Eigenart einheimischer Dichter alsbald weit selbständiger ausgestaltet als im Westen. Gerade dadurch wird auch in der höfischen Poesie hier das Höchste geleistet, im Epos durch den Bayern Wolfram von Eschenbach, in der Lyrik durch den Österreicher Walther von der Vogelweide.

Dagegen vermag sich der niedersächsische Stamm, neben dem bajuvarischen von jeher der treueste Träger der nationalen Traditionen (vgl. S. 43), die von Westen kommenden Einflüsse in keiner Weise zu eigen zu machen. Die nationale Heldendichtung gelangt hier über die Form des mündlich überlieferten Spielmannsliedes nicht hinaus, und nur ein altnordisches Prosawerk, welches um die Mitte des 13. Jahrhunderts nach niedersächsischen Liedern und Sagen aufgezeichnet ist, die Thidrekssaga, gibt Zeugnis von dem Reichtum an epischer Nationalpoesie, den die Niedersachsen damals noch besessen haben. Auch in der Unvollkommenheit der metrischen Formen und in der Beschränkung der hier erst jetzt wieder aufkommenden Litteraturdichtung auf geistliche und historische Stoffe bleibt in Niedersachsen die Entwickelung der Poesie auf einer Stufe stehen, die auf hochdeutschem Boden bereits überwunden war. Einige Versuche niederdeutscher Poeten in höfischer Dichtungsweise zeigen schon dadurch, daß sie sich auch in der Sprache vom Heimischen entfernen und dem Hochdeutschen anbequemen, wie sehr diese Gattung dem Niedersachsen ein Fremdling bleibt. Dieser Stamm, der damals an der Spitze der Kolonisatoren des Ostens den Hauptanteil an der größten nationalen That des deutschen Mittelalters gewann, hat mit der ersten Blüte der deutschen Litteratur nichts zu schaffen.

In der Zeit von den neunziger Jahren des 12. bis zu den zwanzigern des 13. Jahrhunderts sind alle die großen Dichtungen entstanden, in denen die Entwickelung unserer mittelalterlichen Litteratur gipfelt. Bahnbrechende Leistungen hat das 13. Jahrhundert seitdem nicht mehr aufzuweisen; was von seinen späteren Erzeugnissen noch originelle Züge trägt, verrät bewußt oder unbewußt die Reaktion eines realistischeren und materielleren Zeitalters gegen den ritterlich-romantischen Idealismus der großen Meister und ihrer Nachfolger. Aber die reine, gefällige Kunstform mit höfisch-ritterlichem Gepräge, die jene geschaffen haben, beherrscht doch die Litteratur bis über den Ausgang des 13. Jahrhunderts, und sie wird in dessen zweiter Hälfte mit nicht geringerer Virtuosität gehandhabt als vorher.

Auch an Gönnern und Verehrern der höfischen Dichtungsweise fehlt es der späteren Zeit nicht, so sehr auch die Klagen über das mangelnde Kunstinteresse und den Verfall der ritterlichen Sitte, die schon der Periode der höchsten Blüte nicht fremd sind, mit den Jahren zunehmen. Die

Staufer haben von Barbarossas Söhnen bis auf Manfred und Konradin Dichtung und Dichter gefördert, die österreichischen Herzoge bis zum Aussterben der Babenberger. Und seit der Regierung des nüchternen und sparsamen Rudolf von Habsburg fand die höfische Kunst wenigstens an den Fürstenhöfen der kolonisierten mittel- und norddeutschen Ostlande doch immer noch ihre Pflege, während ihr anderseits auch in den großen Städten manche Förderung erwuchs. Zugleich aber entwickelten sich gerade hier die Kräfte, denen das Rittertum und seine Dichtung erliegen sollte.

1. Das höfische Epos.

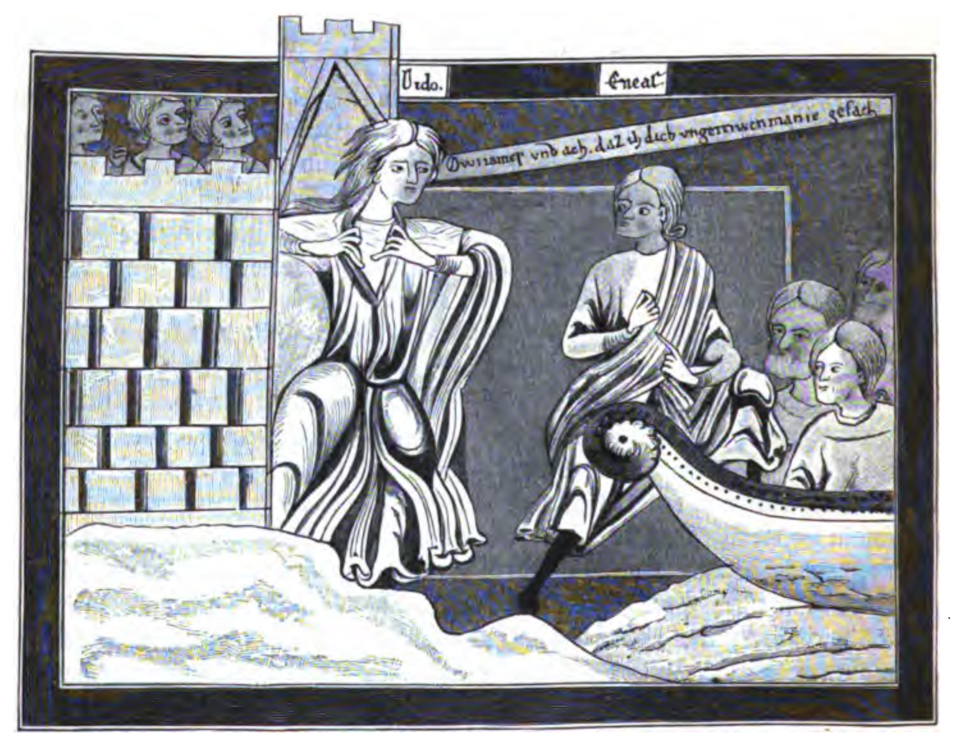
Unter den zahlreichen Sängern, die sich beim Mainzer Pfingstfeste einfanden, war auch derjenige, den die Dichtertradition des 13. Jahrhunderts als den Vater der höfischen Kunst feierte: Heinrich von Veldeke. „Er impfte das erste Reis in deutscher Zunge, von dem dann die Äste und die Blumen für die Späteren entsprangen", so sagt von ihm der feinsinnige Kritiker zeitgenössischer Dichtung, Gottfried von Straßburg; als den weisen Mann von Veldeke, der zuerst dem Reimverse die reine Form gegeben habe, lobt ihn Gottfrieds Nachfolger Rudolf von Ems.

Heinrichs Geschlecht war in der Nähe von Maastricht angesessen, also in einer französischem Einfluß besonders zugänglichen Gegend. Ein Ritter seines Namens ist in der Mitte des 13. Jahrhunderts nachgewiesen. Von ihm selbst wissen wir nur, daß er eine gelehrte Bildung genossen hatte; vielleicht war er ursprünglich für den geistlichen Beruf bestimmt gewesen. So hat er auch, um 1170 etwa, mit einer geistlichen Dichtung, einer poetischen Verdeutschung der lateinischen Lebensbeschreibung des Maastrichter Schutzheiligen Servatius, seine Laufbahn begonnen. Aber seinen Ruhm verdankt er lediglich seiner weltlichen Poesie nach französischem Muster. Obwohl er sich in ihr ebenso wie in der Legende seiner heimischen niederfränkischen Mundart bedient hat, war es doch hochdeutscher Boden, in dem sie Wurzel faßte. Heinrich von Veldekes Dichtung gehört dem Zusammenhange der hochdeutschen, nicht der niederländischen Litteraturentwickelung an. Als Minnesänger war er einer der ersten, die Form und Art romanischer Lyrik im deutschen Liede nachahmten. Er schließt sich dabei näher als die meisten deutschen Sänger an französische Vorbilder an, aber einen frischeren und fröhlicheren Ton, eine sinnlichere und realistischere Erfassung und Wiedergabe der Situation hat er nicht minder vor der Mehrzahl seiner Kunstgenossen voraus. Sein Einfluß auf die Entwickelung des romanisierenden Minnesanges ist nicht gering anzuschlagen; doch noch weiter und nachhaltiger erstreckt sich sein Einfluß auf die höfische Epik.

Es war ein glücklicher Griff, den Heinrich that, als er es unternahm, eine französische Bearbeitung von Vergils „Äneis" in deutsche Verse zu bringen. War schon die lateinische Dichtung ein Liebling des Mittelalters, so hatte sie der Franzose, der sie im 12. Jahrhundert erneute, vollends im Sinne seiner Zeit gestaltet. Zeitalter von kräftiger Individualität haben es niemals für die Aufgabe der Kunst gehalten, die Erneuerung großer Vorbilder mit der Preisgabe des eigenen Charakters zu erkaufen. So ist es auch den mittelalterlichen Dichtern nie darum zu thun, die Überlieferungen, die sie überkommen haben, besonders auch die des klassischen Altertums, möglichst getreu in dem Geiste des Zeitalters und der Nation, denen sie entstammen, nachzubilden. Sie sind so frei, die Dinge mit ihren eigenen Augen und aus ihrem eigenen Vorstellungskreise heraus anzusehen und das wiederzugeben, was sie so geschaut haben: nicht eine Kopie, sondern eine Neugestaltung, geschaffen nach dem Bilde des Lebens, das sie umgibt. Da schreiten denn die antiken Gestalten göttlichen und menschlichen Geschlechts in den Rüstungen

und Prachtgewanden des 12. Jahrhunderts ganz unbefangen einher, handeln und reden, denken und fühlen als französische oder deutsche Ritter und Damen. So auch in der französischen Äneis und ihrer Nachbildung, der Eneide des Heinrich von Veldeke (vgl. die untenstehende Abbildung).

Dem Geschmack der Zeit entsprach es von vornherein, daß sich hier mit dem Heroischen das Sentimentale, mit den kriegerischen Abenteuern die Liebesgeschichte verband. Die Episode von Äneas und Dido konnte schon ohne weiteres für ein Stück mittelalterlichen Romans gelten; Vergils Erzählung von Lavinias Verhältnis zu Turnus und Äneas wußte der geschickte



Darstellung aus Heinrich von Veldekes „Eneide": Äneas verläßt Dido. Aus einer Handschrift (Anfang des 13. Jahrh.) in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Dido zerreißt sich vor Schmerz das Gewand. Das von ihr ausgehende Spruchband trägt die Inschrift: „Owî jâmer und ach, daz ich dich ungetriwen man ie gesach. (O weh, Jammer und Ach, daß ich dich ungetreuen Mann je gesehen habe!)"

Franzose ganz frei in diesem Geiste auszugestalten, indem er sie mit einem pointierten Zwiegespräch zwischen der erfahrenen Mutter und der naiven Tochter, mit Liebesbriefen und ebenso gefühlvollen wie ausführlichen Monologen des liebenden Mädchens und des liebenden Mannes sowie mit einer eindringlichen, wenn auch recht gleichförmigen Schilderung ihrer Liebesqualen reichlich ausstaffierte. Und dazwischen nun Reiseerlebnisse, Schlachtenbilder, vor allem auch spannende Zweikämpfe, die natürlich als ritterliche Tjosten dargestellt wurden, und die Ausbreitung prächtigster höfischer Ausstattung, kurz, Anziehungspunkte genug für die höfische Gesellschaft männlichen und weiblichen Geschlechtes.

Das alles hat Heinrich von Veldeke von Anfang bis zu Ende, vom Auszug des Ritters Eneas aus dem brennenden Troja bis zu seinem Einlaufen in den Hafen ehelichen und königlichen Glückes seinem Gewährsmann getreulich nacherzählt. Aber er hat doch nicht Anstand

genommen, mancherlei, was für ihn überflüssiges, fremdartiges oder störendes Beiwerk war, auszumerzen und kleine Änderungen und Zusätze zu machen, welche die Motivierung, die Folge und den Zusammenhang der Begebenheiten bessern, die Darstellung bereichern, seelische Vorgänge in klarerem oder in günstigerem Lichte erscheinen lassen sollten. Seine Ausdrucksweise zeigt schon den Übergang der höfischen Epik von der älteren, wortkargen Art zu einer gewissen bequemen Breite, wie sie von jetzt an den meisten Dichtern eignet. Dabei ist hier noch weniger die Verwendung rhetorischen Schmuckes als eine ungelenke Umständlichkeit im Spiel, obwohl Veldeke doch auch schon in manchen stilistischen Künsten zu glänzen sucht.

So wendet er z. B. die Stichomythie, die Vers um Vers wechselnde Rede, in einem ausgedehnten Gespräche zwischen Eneas und Lavinia an, als die beiden endlich glücklich vereinigt sind. Der Held versichert Lavinien seine Liebesseligkeit und seinen treuen Dienst:

„Und sollt' ich leben tausend Jahr!“
„Wollte Gott, es wäre wahr!“
„Ja wahrlich, es ist also.“
„Des bin ich von Herzen froh.“
„Frau, die Gesinnung lohn' Euch Gott.“
„Sie ist aufrichtig, ohne Spott.“
„Nun“, sprach er, „zog die Freude ein,
wo eh' mich quälte bittre Pein,
als ich Euch hab' gemieden.“
„Da war mir Leid beschieden.“
„Ich war gezwungen, Euch zu fliehn.“
„So sei die Missethat verziehn.“
„Von nun an soll es anders sein.“
„Ganz so ist auch der Wille mein.“
„Oft wollen wir uns sehen.“
„Ja, also soll's geschehen.“
„Es wird's, so lang' wir leben.“
„Das wolle Gott uns geben!“

Ein andermal treibt der Dichter mit der endlosen Wiederholung des Wortes Minne und mit daran sich knüpfender Reimhäufung sein Spiel. Die verliebte Lavinia klagt, daß sie bisher nur die Bitterkeit der Liebe gekostet habe:

„Minne, noch bist du Galle,
Minne, nun werde süße,
daß ich dich loben müsse;
die Schmerzen, Minne, sänft'ge mir,
und um so treuer dien' ich dir.
Minne, soll ich länger leben,
so mußt du deinen Trost mir geben
mit edelmüt'gem Sinne.
Was hilft die Not dir, Minne,
in meinem Herzen drinne?
Du heißt mit Unrecht Minne,
den Namen Quälerinne
verdienst an mir du, Minne.
Lind'rung an mir beginne,
Venus, Göttin der Minne,
bis völlig ich ersinne
dein Wesen, hehre Minne!
Es sprach die Königinne
(Laviniens Mutter),
du hättest Balsam, Minne:
ach, wenn ich den gewinne,
genes' ich, edle Minne!“

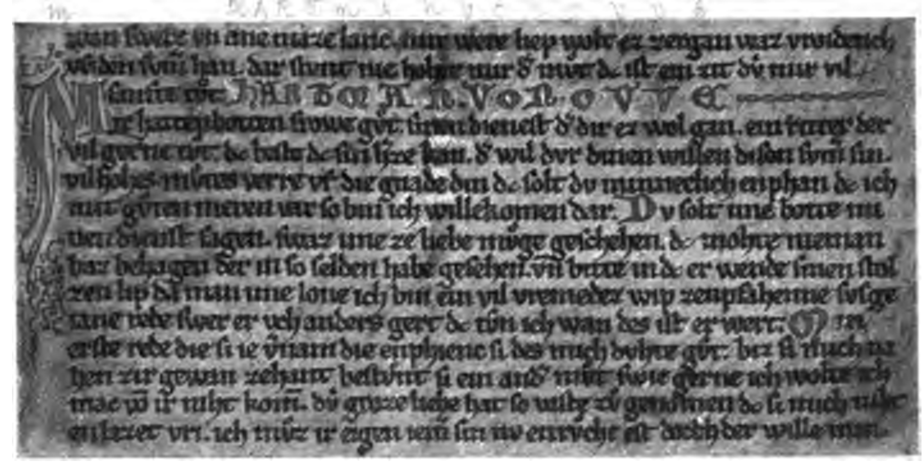
So finden die Epiker der Folgezeit bei Veldeke nicht allein die wesentlichsten Erfordernisse höfischer Erzählung, sondern auch schon die Ansätze zu stilistischer Kunstarbeit, nicht allein regelmäßige Verse und wesentlich reine Reime, sondern auch schon Versuche in metrischen Virtuosenstücklein. Aber in dem allen war für sie doch nicht sowohl ein mustergültiges Vorbild als die Anregung zu kunstgerechterer und vor allem auch inhaltvollerer Fortbildung zu holen.

Heinrichs Buch hatte seine Schicksale. Wohl noch vor dem Jahre 1180 hatte er es zum größten Teil vollendet und seiner Gönnerin, einer Gräfin von Cleve, zu lesen gegeben; da wurde es ihm bei deren Hochzeit mit dem Landgrafen Ludwig III. entwendet und nach Thüringen gebracht. Erst neun Jahre später erhielt er es dort durch Ludwigs Bruder, den damaligen Pfalzgrafen, späteren Landgrafen von Thüringen, Hermann, zurück, und in seinem Auftrage hat er es dann in Thüringen zu Ende geführt.

Es war nicht das erste Mal, daß ein Dichter aus den Rheinlanden nach Osten zog, um dort, durch höfische Gönner gefördert, seine Kunst zu üben. Schon die rheinischen Dichter des „Rother“ und des „Herzog Ernst“ sahen wir in Bayern thätig, und die älteste Aufzeichnung des

rheinischen Alexanderliedes trat uns in Steiermark entgegen. So wichtig die Gebiete des Mittel- und Niederrheins für die Anfänge der mittelhochdeutschen Dichtung, besonders auch der romanisierenden, waren, die höfische Poesie in ausgebildeter Kunstform hat dort seit der Zeit Heinrichs von Veldeke und Friedrichs von Hausen so wenig eine Stätte gehabt wie die Volksepik höheren Stiles. Das Übergewicht der großen geistlichen Höfe wird in jenen Gegenden die weltliche Dichtung niedergehalten haben. Fahrende Sänger des 13. Jahrhunderts geißelten den Geiz der eingebildeten reichen Rheinländer, die für ihre Kunst nichts übrig hatten.

Dagegen wurde jener Thüringer Fürst, besonders seit er im Jahre 1190 seinem Bruder Ludwig in der Landgrafenwürde gefolgt war, der berühmteste Mäcen seiner Zeit, sein Hof, den



Beginn der Gedichte Hartmanns von Aue. Nach der sogen. Kleinen Heidelberger Liederhandschrift (13. Jahrhundert) in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. Vgl. die untenstehende Anmerkung und Text, S. 100.

er zu Veldekes Zeit zu Naumburg an der Unstrut, später auf der Wartburg hielt, der sagenverklärte Sammelplatz der Sänger und Dichter.

Ob nun das Interesse Hermanns von Thüringen für die antike Sage ein Ergebnis seiner Schulstudien, seiner Bekanntschaft mit der französischen Dichtung oder seiner Beschäftigung mit Veldekes „Eneide" war, jedenfalls war es groß genug, um ihn auch eine deutsche Bearbeitung der Vorgeschichte der „Äneïs", des **Trojanischen Krieges** wünschen zu lassen, und er veranlaßte einen jungen Kleriker, **Herbort von Fritzlar**, in Hessen, die Aufgabe auszuführen. Auch

---

„Mir hattenbotten[1], frowe gůt,
ſinen dieneſt, d*er* dir ez wol gan:
ein ritter, der vil gerne tůt
d*az* beſte, d*az* ſin h*er*ze kan.
d*er* wil dur dinen willen diſen ſum*er* sin
vil hohes můtes verre uf die gnade din.
d*az* ſolt du minneclich enphan,
d*az* ich mit guten meren var;
ſo bin ich willekomen dar."

„Du ſolt ime, botte[2], minen dienſt sagen.
ſwaz ime ze liebe můge geschehen,
d*as* mohte nieman baz behagen,
der in ſo ſelden habe gesehen.
un*d* bitte in, d*az* er wende ſinen ſtolzen lip

„Dir hat, gute Herrin, einer
seinen Dienst entbieten lassen, der ihn dir gerne zollt:
ein Ritter, der sehr bereitwillig thut
das Beste, was sein Herz versteht.
Der will um deinetwillen diesen Sommer
gar freudig-stolzen Sinnes sein in Erwartung deiner Gnade.
Das mögest du freundlich aufnehmen,
damit ich mit guter Botschaft fortgehe;
Dann bin ich dort willkommen."

„Versichere ihm, Bote, meine Ergebenheit.
Was ihm Angenehmes geschehen könne,
das könnte keinem, der ihn so selten
[wie ich] gesehen habe, mehr erfreuen. [möge,
Bitte ihn aber auch, daß er, der Stattliche, sich dahin wenden

[1] Lies: Dir hat entboten. — [2] Ist zu streichen.

hier stand eine französische Dichtung zur Verfügung, in der Benoit von Saint More den antiken Stoff ins ritterlich-romantische Kostüm gebracht hatte. Aber sie ging nicht unmittelbar auf die antike Überlieferung, sondern auf zwei spätere, apokryphe Quellen zurück, die sich als Berichte von Augenzeugen des Krieges um Troja ausgaben, beide nur in lateinischer Fassung überliefert, aber die eine, trojafreundliche, vorgeblich aus Aufzeichnungen eines Phrygers Dares übersetzt, während die andere, griechenfreundliche, aus denen eines Kretensers Dictys stammen sollte. In Übereinstimmung mit der Parteinahme der „Äneis" wurde Dares wie überhaupt im Mittelalter so auch von Benoit bevorzugt.

Bei seiner Modernisierung dieser Überlieferung hat der Franzose es nicht an selbständigen Zuthaten fehlen lassen; eine große Berühmtheit und bis auf Shakespeare immer sich erneuernde Wirkung hat unter ihnen die Novelle von Troilus und Criseida erlangt. Herbort hat seine Vorlage vielfach gekürzt und so das Ganze auf einen erheblich geringeren Umfang gebracht, während Veldeke um ein Beträchtliches ausführlicher wurde als seine Quelle; im übrigen aber hat er gleich Veldeke, den er kennt und erwähnt, sowohl den Heldenabenteuern wie den Liebesszenen ihr Recht werden lassen. Neben der modernen höfischen Art bricht in den einen wie in den anderen auch eine derbere und realistischere Auffassung und Darstellung hervor, die mehr an die ältere Dichtung erinnert; und als ehrlichen Deutschen gibt Herbort sich kund, wenn er sich energisch dagegen verwahrt, mit seiner Quelle dem Pelias Lob zu spenden, da er ein ungetreuer Mann gewesen sei, oder wenn er die antike Barbarei in Achills Verfahren gegen Hektor beseitigt, indem er nicht nur mit seinem Gewährsmann die Leichenschändung hier unterdrückt, sondern auch dem Achill noch einen frei erfundenen Ausdruck ritterlicher Achtung vor dem überwundenen Feinde in den Mund legt. Doch fehlt es seiner Dichtung auch nicht an Ungeschicktheiten und Geschmacklosigkeiten, und einen Einfluß wie Veldekes „Eneide" hat sie nicht gewonnen. Veldekes Dichtung blieb für das Mittelalter der einzige deutsche Vergil. Die Bearbeitung des Trojanischen Krieges in deutscher Sprache aber war eine Aufgabe, die auch nach Herbort wieder und wieder aufgenommen wurde.

Der deutschen Äneis und dem deutschen Trojanerkriege schließt sich in Thüringen als dritte Bearbeitung eines antiken Stoffes ein deutscher Ovid an. Albrecht von Halberstadt, Schulvorsteher im Kloster Jechaburg, hat im Jahre 1210 Ovids „Metamorphosen" in deutsche Verse gebracht; und da er in diesem Werke seinen Landesherrn, den Landgrafen Hermann, als weitberühmten Fürsten preist, wird er es gewiß hauptsächlich für ihn bestimmt, die Arbeit im Hinblick auf Hermanns Interesse für deutsche Gedichte antiken Inhalts unternommen haben.

---

da man ime lone: ich bin [im] ein vil vremedez wip	wo man ihn belohne: ich bin ihm zu fremd,
zenphahenne ſuſ getane rede.	um solche Worte annehmen zu können.
ſwer er uch anders gert[1],	Was er aber etwa sonst begehrt,
daz tûn ich, wan des iſt er wert."	das will ich thun, denn dessen ist er wert."
Min erſte rede, die ſi ie vernam,	Meine ersten Worte, die sie je gehört hat,
die enphienc ſi, des mich duhte gût,	die nahm sie so auf, daß es mich gut dünkte,
biz ſi mich nahen zir gewan;	bis sie mich ganz an sich zog:
zehant beſtûnt ſi ein ander mût.	da wurde sie anderes Sinnes.
Swie gerne ich wolte, ich mac von ir niht komen,	[Aber] so gern ich auch wollte, ich kann nicht von ihr loskommen;
dâ groze liebe hat ſo vaste zû genomen,	die große Liebe hat so mächtig zugenommen,
daz ſi mich niht enlazet vri	daß sie mich nicht freiläßt;
ich mûz ir eigen iemer ſin	ich muß für alle Zeit ihr eigen sein.
nu enrûche, eſt doch der wille min.	Mag sie sich nicht darum kümmern, es ist doch mein Wille.

[1] Lies: swes er ouch anders danne gert.

Albrecht hat nicht wie Herbort und Heinrich seinen Stoff schon in ritterlich modernisierter Form überkommen. Nicht eine französische Bearbeitung, sondern das antike Original hat er paraphrasiert. So ist denn auch der antike Charakter der Dichtung bei ihm mehr gewahrt als bei jenen beiden. Aber daß auch er den Stoff als Kind seiner Zeit geschaut und wiedergegeben hat, zeigt sich, wenn er hier und da antik-mythologische Vorstellungen ins Deutsch-Volkstümliche umbildet, anderes im romantischen Geschmack ausführt und allzu Fremdartiges fortläßt. Daß er auch Dinge gestrichen hat wie Ovids famosen Vergleich zwischen der blutspritzenden Todeswunde des Pyramus und einem Loch in der Wasserleitung kann ihm nur zur Ehre gereichen. Aber große Verbreitung hat sein Werk nicht gefunden. Von der Originalfassung liegen nur geringe Fragmente vor; sonst hat sich nur eine verkürzende und vielfach entstellende Neubearbeitung erhalten, die Jörg Wickram verfaßt und im Jahre 1545 in Druck gegeben hat.

Veldekes Einfluß ist auch bei Albrecht von Halberstadt zu bemerken. Er wirkt auch über den Kreis der Bearbeitungen antiker Stoffe hinweg auf die Entwickelung höfischer Epik in Mitteldeutschland ein, von der im Anfang des 13. Jahrhunderts besonders zwei Nachdichtungen von französischen Bearbeitungen byzantinischer Romane Zeugnis ablegen: der fragmentarisch überlieferte „Athis und Prophilias“, eine Erzählung aus dem Kreise jener Freundschaftssagen, die wir schon in der Ottonenzeit vertreten sahen (vgl. S. 55), und der „Eraclius“, ein historischer Roman, in dem die Legende vom heiligen Kreuz eine merkwürdige Verbindung mit üppigen Liebesabenteuern eingegangen ist. Aber auch die großen oberdeutschen Dichter, welche die Entwickelung der höfischen Epik weit über Veldeke hinaus erst zur vollen Blüte führten, stehen doch auf Veldekes Schultern. So auch derjenige, welcher der höfischen Erzählungsweise erst die volle Flüssigkeit und Beweglichkeit, erst ihre ganze leichte und zierliche Anmut verlieh, und der ihr zuerst diejenigen Stoffe zuführte, die dem Geiste ritterlicher Romantik am besten entsprachen: Hartmann von Aue.

Hartmann war Dienstmann eines freien Herrn von Aue in Schwaben. Er hatte einen Schulunterricht genossen, der ihn mit den Elementen der mittelalterlichen römisch-christlichen Bildung besser vertraut gemacht hatte, als es bei den Leuten seines Standes im allgemeinen üblich war. Aber es mag ihm gegangen sein, wie er es von Gregorius, dem Helden seiner ritterlichen Legende, erzählt, daß sein lebhafter Trieb zum Lernen und seine Freude an den Büchern doch vor dem Drang nach ritterlicher Kunst, ritterlichen Thaten und ritterlichem Ruhm zurücktreten mußten, daß er „dem Buche den Schild, dem Griffel den Speer, der Feder das Schwert“ vorzog. Was dem Ritter zu wissen ziemte, die Kenntnis des heimischen Rechtes und alles dessen, was zu der vornehmen Form des Waffenhandwerks gehörte, das hat er sich völlig zu eigen gemacht, und auch der Modeform ritterlicher Galanterie, dem Frauendienste, hat er sich nicht entzogen. In früher Jugend schon hat er seine Huldigungen einer Dame gewidmet, und er hat sie in Minneliedern gefeiert, die freilich nicht sowohl von Originalität und Stärke der Empfindung oder der Gedanken als von der Gabe zeugen, herkömmliche Motive der höfischen Lyrik geschickt und gefällig zu gestalten (vgl. die Abbildung auf S. 98).

Ganz aus diesem Ideenkreise heraus erwuchs dem jugendlichen Frauenverehrer auch ein umfänglicheres Gedicht, dessen Anlage wohl unter dem Einfluß einer verbreiteten Form geistlicher Moralisationen, der Gespräche zwischen Seele und Leib, stand.

Hartmann läßt Leib und Herz sich gegenseitig die Schuld an der Liebesnot zuschieben, in der sie nach einer edlen Frau schmachten; das Herz entwirft ein Bild der höfischen Tugenden, die im Minnedienst am besten zum Ziele führen werden, der Leib verspricht, sie zu befolgen, und in einer Schlußrede, die sich

durch höchst künstliche Reimhäufung und strophische Gliederung von den Reimpaaren des Hauptteiles abhebt, fleht der Leib als des Herzens Fürsprecher die Dame um Gewährung ihrer Huld an.

Auf Grund jenes Schlusses hat man das Gedicht ein „Büchlein", d. h. ein poetisches Sendschreiben, genannt, eine Gattung der Minnedichtung, die uns hier zum ersten Male entgegentritt. Die ideale Auffassung des Frauendienstes, die Unterordnung unter seine Etikette und die Zurückhaltung, die er dem Musterritter auferlegte, hat unseren Dichter freilich auf die Dauer nicht befriedigt. In einem Liede spricht er es aus, daß er bei höfischen Frauen wenig Glück gefunden habe und lieber mit armen wîben sich die Zeit vertreiben wolle. Als Tugendheld zeigt sich Hartmann da keineswegs; und so scheut er sich auch in einem anderen minniglichen Sendschreiben, einem zweiten „Büchlein" nicht, die laxen Anschauungen seiner Zeit, oder eigentlich aller Zeiten, nach denen dem Manne erlaubt, ja rühmlich ist, was dem Weibe Schande bringt, offen auszusprechen und auch vom Frauendienste die sinnliche Seite gelegentlich zu zeigen.

Unter zahlreichen Anklängen an seine übrigen Dichtungen, namentlich an seine Lieder, in zierlicher Gewandtheit des Ausdrucks und des antithesen- und paradoxienreichen Gedankenspiels erörtert er, wie das Glück, das er ehedem im Dienste seiner Dame genossen, nun, da er durch Aufpasser von ihr geschieden, in um so empfindlichere Trübsal umgeschlagen sei, und wie und weshalb er auf eine Wiederherstellung des alten Verhältnisses hoffe.

Kleines Büchlein, wo ich sei,
wohne meiner Herrin bei:
meine Zunge sei, mein Mund,
thu ihr treue Liebe kund,
daß sie wisse, ihr Geleit
sei mein Herz zu jeder Zeit,
muß der Leib sie gleich vermissen.
Würd' es völlig je zerrissen,
das uns Zwei verknüpft, das Band,
müßt's gescheh'n durch ihre Hand.

Mit diesem Nachwort schickt er das Werkchen als mahnenden Begleiter der Dame, ohne seinen Namen zu nennen. Auch die spätere Überlieferung hat ihn diesem Büchlein nicht beigegeben, und doch sind die Beziehungen zu Hartmanns anderen Dichtungen eng genug, um ihm die Verfasserschaft zuzuweisen.

Nicht seine Auserkorene, sondern er selbst war es, der schließlich das Band zerschnitt, das ihn an die weltliche Minne knüpfte. In sein sonst ruhig dahinfließendes Leben griff ein schmerzliches Ereignis tief hinein, der Tod seines Herrn. Er vergällte ihm die Welt und gab ihm rührende Worte der Klage ein.

Seit meinen Herren hat gefällt
des Todes Streich,
wie's nach ihm steht auf dieser Welt,
mir gilt es gleich.
All meiner Freuden besten Teil
hat er dahin.
Nur nach der Seele ew'gem Heil
steh' jetzt mein Sinn.
Kann's auch der seinen frommen,
daß ich das Kreuz genommen,
halb sei's für ihn geschehn.
Mög' ich vor Gott ihn wiedersehn!

Und als er nun die Kreuzfahrt antritt, nimmt er nicht nur von der Heimat, sondern auch von der Minne, der er bisher gedient hat, Abschied. Denn eine andere Minne hat ihn jetzt gefangen, gegen die alle Liebe der Minnesinger Phantasterei ist; ist sie doch stark genug, um ihn in die Fremde weit übers Meer zu ziehen: das ist die Gottesminne. Vermutlich war es der ergebnislose Kreuzzug vom Jahre 1197, den Hartmann mitmachte; andere meinen, daß er sich schon im Jahre 1189 Barbarossas Fahrt angeschlossen habe. Jedenfalls ist er in die Heimat zurückgekehrt und hat noch im Anfang des 13. Jahrhunderts gelebt und gedichtet; Gottfried von Straßburg feiert ihn um 1210 in seinem „Tristan" noch wie einen Lebenden.

Die beiden Richtungen, die sich in Hartmanns Bildungsgang begegneten, die weltliche und die geistliche, sehen wir also auch in seiner Dichtung sich kreuzen. Und nicht nur in seiner Minnepoesie, sondern auch in seiner Epik. In den Mußestunden, welche dem Rittersmann die

Pflichten des praktischen Lebens ließen, zog es ihn zu den geliebten Büchern, und was er an geistlichen und weltlichen Geschichten las, das fühlte er sich gedrungen, in gefälliger dichterischer Form wiederzugeben, auf daß auch seine Landsleute aus diesen poetischen Erzählungen, sei es Unterhaltung, Freude und Erhebung an ritterlichem Treiben und ritterlichen Idealen, sei es Erbauung an geistlichen Dingen schöpften. Und auch hier folgte, wie in seiner Lyrik, auf die weltliche Dichtung der geistliche Rückschlag. Hartmann begann mit dem Artusroman und endete mit der Legende.

Der Artusroman ist jene Dichtungsgattung, mit der Hartmann der höfischen Epik den ihrem Wesen und ihren Idealen so recht gemäßen Stoff zuführte. Natürlich waren es auch hier französische Vorbilder, an die der Deutsche sich anlehnte. Aber ihrem Ursprunge nach ist die Artussage keltisch. Sie wurzelt in den Kämpfen der Briten gegen die seit der Mitte des 5. Jahrhunderts andringenden Angelsachsen; ihr Held ist Arthur, vermutlich eine historische Persönlichkeit, die noch um 500 die Stelle eines römischen dux Britanniarum bekleidet haben mag. Eine britische Chronik, die Nennius im Jahre 796 unter Benutzung älterer Quellen in Wales verfaßte, nennt ihn als einen Heerführer, der in zwölf Kämpfen die Sachsen schlug. Arthurs und seiner Genossen Thaten lebten im Munde der Walliser wie der nach Armorika ausgewanderten Bretonen, und mythische Überlieferungen hefteten sich ihnen an. Solche Volkstraditionen, die Berichte des Nennius und eigene Phantasie waren die Quelle für eine fabulose Geschichte der britannischen Könige, die Gottfried von Monmouth um das Jahr 1136 schrieb, um den britischen Kelten und dem Arthur, der hier als ihr König erscheint, eine abenteuerlich ausschweifende Verherrlichung angedeihen zu lassen. Nach unermeßlichen Siegesthaten wird bei ihm Arthur, im Kampfe tödlich verwundet, auf die Feeninsel Avalon gebracht, wo nach keltischem Mythus die gefallenen Helden ein seliges Leben führen. Dies lateinische Werk wurde im Jahre 1155 durch Wace in französische Verse gebracht und nach mündlicher Überlieferung der Bretonen mit einigen Zuthaten versehen, zu denen auch die Einführung der Tafelrunde gehört, in der Arthur die hervorragendsten seiner Helden um sich sammelt.

Die eigentliche Verritterlichung der keltischen Traditionen aber ist das Werk des Chrétien von Troyes, der in den sechziger und siebziger Jahren nach einem „Tristan" fünf Romane aus dem Kreise der Artussage dichtete. In ihnen allen ist das alte Grundmotiv der Sage, der große Nationalkampf der Kelten unter Arthur gegen die Angelsachsen, völlig geschwunden. Von den Angelsachsen ist nicht mehr die Rede, an die Stelle der Volkskämpfe treten ritterliche Einzelabenteuer, und Artus ist nicht mehr der thätige Held. Er ist der berühmte, reiche, mächtige König; der Kreis der auserlesensten Helden und der schönsten Frauen schließt sich in der Tafelrunde um ihn und seine Gattin Ginevra; aber die Heldenthaten, durch die sein Hof verherrlicht wird, werden nicht von ihm, sondern von den Rittern seiner Tafelrunde verrichtet, und in jedem Gedichte erscheint der Held, von dessen Abenteuern es handelt, Erec, Cligés, Lancelot, Yvain oder Perceval als der Trefflichste.

Waren in den französischen Gedichten von Eneas und dem Trojanerkriege die antiken Stoffe nach dem Maße der französischen höfischen Gesellschaft des 12. Jahrhunderts zugeschnitten, so geschah das Gleiche jetzt mit den keltischen Sagen, nur daß der Dichter hier augenscheinlich noch freier schaltete. Überlieferungen, welche bretonische Spielleute in der Normandie verbreiteten, boten ihm die Grundlage für seine Dichtungen. Daher stammen die Namen der Personen und Orte mit ihren nachweislich bretonischen Formen, daher gewiß auch das Mythisch-Märchenhafte dieser Erzählungen, die Feen, Riesen, Zwerge, Zauberer und Ungeheuer,

die wunderbaren Quellen und allerlei phantastisch-übernatürliches und zauberisches Natur- und Menschenwerk, auch wohl das Abenteuerlich-Willkürliche vieler Motive, Hindeutungen auf unbekannte Sagen und manche Unebenheit der Komposition, wie sie sich einzustellen pflegt, wo ein Dichter weder frei erfindet noch einen einheitlich überlieferten Stoff bearbeitet, sondern auf verschiedene Einzeltraditionen oder eine aus solchen entstandene Sage angewiesen ist. Aber die Konzentrierung der Stoffe auf ritterliche Helden- und Liebesabenteuer unter Ausscheidung aller nationalkeltischen Erinnerungen und die Ausgestaltung der Personen und ihrer Handlungen zu Idealen des höfisch-ritterlichen Lebens seiner Zeit, das ist doch wohl das Werk des Franzosen.

Heldenehre und Minne sind die beiden Triebkräfte, die das ganze Leben dieser Artusritter bewegen; sie führen den Helden zu schönen und großen Zielen, wie die Erkämpfung der Hand einer edlen Frau, die Errettung bedrängter Unschuld; aber häufiger noch treiben sie ihn, den Kampf zu suchen nur um des Kampfes willen, lassen ihn sein Leben aufs Spiel setzen, nur damit er sich einem Gegner überlegen zeige oder auch den Launen eines Weibes Genüge thue. Es liegt überhaupt etwas Exzentrisches, Abenteuerliches und Launenhaftes in diesen Artusromanen, in den Stoffen, den treibenden Motiven und in der Art ihrer Bearbeitung. Aber gerade das entsprach den Neigungen des Zeitalters der ritterlichen Romantik, nicht minder aber auch die vorbildliche Darstellung edler Ritter- und Frauensitte und der glänzende Schimmer eines reichen, feinen und vornehmen höfischen Lebens, der über diese Erzählungen ausgebreitet war. Und dazu kam nun die elegante, anmutige und lebensfrische Darstellung Chrétiens, um seinen Dichtungen große Verbreitung und große Bewunderung einzutragen. Sein Interpret für Deutschland wurde Hartmann von Aue.

Hartmann hat sich zwei Artusromane Chrétiens zur Bearbeitung erwählt, die ein und dasselbe Problem nach zwei entgegengesetzten Richtungen behandeln, „Erec" und „Iwein". Dies Problem beginnt da, wo der moderne Roman zu schließen pflegt, bei der Verheiratung des Helden: es betrifft den Konflikt zwischen jenen beiden Hauptmotiven der Artusdichtungen, der ritterlichen Ehre und der Minne in der besonderen Form der ehelichen Liebe. Die eine ruft den Helden hinaus in die Welt der Thaten und Abenteuer, die andere hält ihn fest am heimischen Herd in den Armen des Weibes. Erec läuft Gefahr, in der Liebe zu seinem Weibe sein Rittertum, Iwein, in seinem Rittertum die Liebe zu seinem Weibe zu verlieren. Erst nach mancherlei Verwickelungen wird das Gleichgewicht zwischen den beiden Mächten hergestellt.

Erec, ein junger Königssohn aus Artus' Tafelrunde, gewinnt sich durch ein ruhmvoll bestandenes Abenteuer Enîten, die schöne Tochter eines alten unglücklichen Grafen, der mit ihr in den dürftigsten Verhältnissen lebte. Erecs ritterliche Thaten haben ihm einen glänzenden Namen gemacht; als er aber nun mit seinem jungen Weibe in das väterliche Reich heimgekehrt ist, da spinnt er sich in sein häusliches Leben ein und versinkt in thatenlosen Genuß ehelichen Glückes: er verliget sich. Die kriegerischen Genossen wenden sich von ihm, sie verwünschen Enîten, die ihn so bestrickt. Weder dieser Vorwurf noch die Umwandelung Erecs bleibt ihr verborgen, und niemand leidet darunter mehr als sie. Einst, da sie meint, daß er schlafe, entringt dieser Kummer ihr Worte der Klage. Erec vernimmt sie; er drängt nach Aufklärung, und er muß nun von der, die er über alles liebt, hören, daß gerade in dieser Liebe seine Rieterehre versunken sei. Daß dieser Vorwurf den Mann im tiefsten Innern verletzt, daß er ihm die Liebe der Frau schwächer erscheinen läßt als die seine, ihn mißtrauisch macht und sein Herz gegen sie verbittert, ist psychologisch sehr wohl begreiflich, und ein Dichter, der sonst auf die Schilderung seelischer Vorgänge so viel Gewicht legt wie Hartmann, hätte sich diesen nicht entgehen lassen sollen. Aber Hartmann gestattet uns hier so wenig einen Blick in das Innere seines Helden wie Chrétien. Wir müssen alles aus dessen Thaten erschließen. Mit kurzen Worten bricht Erec das Gespräch ab, heißt Enîten sich reisefertig machen, während er selbst sich wappnet; und heimlich verläßt er mit ihr das Schloß. Wie einen Schildknecht läßt er sie voranreiten, nachdem er ihr bei Todesstrafe verboten hat, auch nur ein Wort auf dem Wege zu sprechen.

Und nun ereignet sich bei dieser Fahrt eine Reihe von Abenteuern, deren jedes für Erec verhängnisvoll geworden wäre, wenn nicht Enîte durch rechtzeitige Warnung sein Gebot verletzt und so ihr Leben für das seine aufs Spiel gesetzt hätte. Trotzdem trägt das Brechen des Schweigens ihr jedesmal harte Strafe ein. Bei einem solchen Abenteuer erhält Erec eine so schlimme Wunde, daß er für tot vor Enîten niedersinkt. Sie, deren Liebe und Treue durch die ungerechte Härte des Mannes nicht erschüttert ist, bricht in eine verzweifelte Klage aus, in deren völlig freie; breite Ausführung Hartmann die ganze Teilnahme seines guten Herzens für die unglückliche Heldin und mancherlei eindringliche und gefällige Mittel seiner Kunst zur Erweckung des Mitgefühles seiner Leser hineingelegt hat.

Ihr Haar sie aus dem Haupte riß,
sich selber sie's entgelten ließ:
die Rache an dem eignen Leib
ist ja die einz'ge für das Weib.
Die Guten, schwersten Leides Qualen,
sie wissen sie nicht heimzuzahlen;
Vergeltung, der sie pflegen,
ist ihrer Augen Regen,
verzweiflungsvoller Händeschlag:
nichts anders ihr Geschlecht vermag.
Dem Unheil drum ich den befehle —
ich wünsch' es ihm von ganzer Seele —
der je den Weibern Leides thut,
denn weder männlich ist's noch gut.

Sie hadert mit Gott, sie erklügelt sich gegen ihn ein Recht darauf, daß er sie dem Gatten in den Tod nachschicke. Die Raubtiere des Waldes, dessen Echo allein ihr klagen hilft, ruft sie auf, nicht an armer Leute dürftiger Herde, sondern an ihr selbst den Hunger zu stillen. Aber die Bären, Wölfe und Löwen hörten sie nicht; und wenn sie sie vernommen hätten, was hätte es ihr genützt? Angesichts solches Jammers hätten sie schließlich in ihre Klage einstimmen müssen. So beschwört sie denn den Tod selbst, sich ihrer zu erbarmen. Nachdem ihr Gatte ihr entrissen, verzichtet sie sonst auf alle Männer; aber den Tod hat sie sich zum Liebsten erkoren, ihm preist sie gegen weibliche Sitte sich und ihre Reize an. Nicht Erec, sie selbst hat den Tod verdient, denn ihr thörichtes Selbstgespräch war ja schuld an allem. Und so lenkt sich ihr Blick auf vergangene Zeiten, auf das Glück, das sie verscherzt, auf Vater und Mutter, die meinten, sie aus ihren kümmerlichen Verhältnissen durch die Verheiratung mit dem Königssohn glänzend erlöst zu haben. Es war ein thörichter Wahn, denn, und hier zeigt sich nun der alte germanische Fatalismus, der bei Hartmann mehrfach hervorbricht, wer einmal zum Unheil geboren ist, an dem mag man thun, was man will, er kann doch niemals glücklich werden. Sie ist wie die Linde, die am Wege gewachsen war, und die man in den Obstgarten setzen und mit aller Sorgfalt pflegen wollte: die Linde wird deshalb nicht mit Obst gesegnet, sie wird nicht anders und nicht besser als damals, da ihrer niemand achtete. So hat auch ihre eigene Verpflanzung in die glänzendsten Verhältnisse an ihrer angeborenen Bestimmung zum Unglück nichts zu ändern vermocht.

Sie ergreift Erecs Schwert, um sich hineinzustürzen, und sie verflucht es, daß es seinen Herrn so schändlich im Stiche gelassen habe: da kommt des Weges mit ritterlichem Gefolge ein Graf, der ihrem Vorhaben Einhalt thut und sie sowie den vermeintlich toten Erec auf seine nahe Burg bringt. Dort will er sie zwingen, sich ihm zu vermählen; ihre standhafte Weigerung setzt sie der härtesten Behandlung aus, aber durch nichts läßt sich ihre Treue gegen den ersten Gatten erschüttern. Laute Klagen, die sich der Gemißhandelten entringen, erwecken Erec aus seiner todähnlichen Ohnmacht; er erschlägt den Grafen, befreit sich und Enîten, und da er nun erfährt, wie treu sie ihm gewesen, und erkennt, wie glänzend sie die Prüfung bestanden hat, so söhnt er sich völlig mit ihr aus; nur bei Hartmann bittet er sie auch um Verzeihung für alles, was er sie hat dulden lassen, und nur bei ihm erwidert Enîte: „Lieber Herr, so unzählig viel Ungemach ich auch zu leiden hatte, ich achtete es alles gering gegen das Eine, daß ich Euch meiden mußte; hätte ich dies länger leiden sollen, es würde mich sehr bald das Leben gekostet haben."

Damit ist nun eigentlich der Knoten gelöst. Aber es folgt noch ein Abenteuer, das ein Gegenstück zum Verhältnis Erecs und Enitens bietet.

Die glücklich wieder Vereinten gelangen an ein prächtiges Schloß, in dessen Nähe sich ein paradiesähnlicher Baumgarten erstreckt. In ihm haust ein Ritter, Mabonagrin, mit seinem Weibe, die im Überschwang der Liebe ihm bei der Hochzeit das Versprechen abgenommen hatte, niemals sie und diesen wonnigen Garten zu verlassen, bis ihn dort ein Ritter überwunden haben würde. Bei seiner unvergleichlichen Heldenstärke glaubte sie sich dies ungestörte Beisammensein dadurch für alle Zeiten gesichert zu haben. Der Egoismus ihrer Liebe, der den geraden Gegensatz zu Enîtens entsagender Besorgnis um die ritterliche Ehre ihres Gatten bildet, wird vielen Frauen verhängnisvoll, deren Männer den Kampf mit Mabo-

nagrin im Baumgarten suchen, den Tod finden und sie auf dem Schlosse als Witwen zurücklassen. Natürlich gelingt es Erec, den sonst Unüberwindlichen zu überwinden und dadurch auch ihn der Welt und ihrem höfischen und ritterlichen Treiben zurückzugeben, wie er selbst ihnen wiedergewonnen war. Und da dies bei beiden unbeschadet der Liebe zu ihren Frauen geschieht, so ist für beide der Ausgleich zwischen Ritterehre und Gattenliebe gefunden.

In einer vorzüglichen Charakteristik von Hartmanns dichterischer Kunst hebt Gottfried von Straßburg hervor, wie trefflich Hartmann mit rede figieret der âventiure meine, d. h. wie er durch seine Darstellung die Idee der Erzählungen, die er behandelt, festzulegen wisse. Das trifft für den „Erec“ sowohl als für dessen Gegenstück, den „Iwein“, zu. Ja, im „Iwein“ bringt Hartmann die Grundprobleme des Stoffes stellenweise besser zur Geltung als seine Quelle.

Iwein, ein Ritter der Tafelrunde, hört an Artus' Hofe von einem Abenteuer, das im Walde von Breziljan zu bestehen sein soll. Unter einer mächtigen Linde befindet sich dort ein Wunderbrunnen. Wenn man aus diesem Wasser auf einen über ihm stehenden Stein gießt, so erhebt sich ein furchtbar verheerendes Unwetter, und der Herr des Brunnens und des Landes erscheint, um den Friedensstörer zum Kampfe zu fordern. Noch niemand hat ihm dabei standzuhalten vermocht. Während Artus schwört, in vierzehn Tagen mit seiner ganzen Ritterschaft das Abenteuer aufzusuchen, faßt Iwein heimlich den Entschluß, das Wagnis zuvor allein zu bestehen. Unbemerkt verläßt er gewappnet den Hof, gelangt in den Wald, beschwört das Unwetter herauf und geht aus dem Kampfe mit dem herbeigeeilten Landesherrn als Sieger hervor. Er verfolgt den Gegner bis in dessen Burghof, wo er ihm die Todeswunde beibringt, während ein herabfallendes Thor ihm selbst den Rückweg abschneidet. Unfehlbar würde er der Rache der Burgleute für die Ermordung ihres Herrn zum Opfer gefallen sein, wenn nicht Lunete, die kluge und gewandte Kammerjungfrau Laudinens, der so plötzlich verwitweten Gemahlin des Ritters, ihn durch einen unsichtbar machenden Ring verborgen hätte. Während sich nun Laudine den heftigsten Klagen und Rachegedanken hingibt, wird Iwein, als er sie, selbst ungesehen, erblickt, von glühender Liebe zu ihr ergriffen. Lunete aber, seine geschickte Bundesgenossin, weiß Laudinens Schmerz und Zorn allmählich zu besänftigen, weiß sie unter besonderem Hinweis auf die bevorstehende Ankunft des Königs Artus von der Notwendigkeit zu überzeugen, zum Schutze des Brunnens und ihres Reiches sich einen zweiten Gemahl zu wählen, ja durch die schlaue Frage, ob sie einen Besiegten oder dessen Besieger für den Stärkeren halte, zwingt sie die Herrin sogar, selbst zuzugeben, daß Iwein, der Mörder ihres Gatten, der geeignetste Beschützer ihres Landes sein werde, daß sie also ihm die Hand reichen müsse.

Es ist das alte, über die Weltlitteratur hin verbreitete novellistische Motiv von der Witwe, die aus der tödlichen Trauer um den eben verstorbenen Gatten heraus in kürzester Frist dazu gebracht wird, unter gröblicher Verletzung der Pietät gegen den ersten sich einem neuen Liebhaber zu ergeben; die bekannteste Fassung ist die von Lessing zu einem Lustspielentwurf benutzte „Matrone von Ephesus“. Chrétien hat die schwierige Aufgabe, die schnelle Sinnesänderung der Dame glaubhaft zu machen, ohne sie doch lächerlich oder verächtlich erscheinen zu lassen, meisterhaft gelöst unter besonderer Hervorkehrung der Notwendigkeit, daß sie einen Schutz für ihr Land finde; Hartmann hat sich die Sache noch schwerer gemacht, indem er, mehr in Übereinstimmung mit dem Grundgedanken der Fabel, auch die Bezwingung der Witwe durch die Minne zur Geltung bringt, während ihm doch seine gutmütige Frauenverehrung den Streich spielt, daß er selbst bei dieser Gelegenheit die Frauen gegen den Vorwurf des Wankelmutes in Schutz nimmt. Welch schreiender Gegensatz zu den altnationalen Vorstellungen von Treue und sittlicher Verpflichtung zur Blutrache, wie sie das deutsche Volksepos wahrte! Ein Dichter wie Wolfram von Eschenbach hat daher kein Hehl aus seinem Widerwillen gegen Laudinens und Lunetens Verfahren gemacht.

Nachdem nun die Hochzeit Iweins und Laudinens gefeiert ist, trifft zu der bestimmten Zeit Artus mit den Seinen ein, um das Abenteuer zu bestehen, wo denn Iwein als Verteidiger des Brunnens erscheint, die Erstaunten über alles aufklärt und sie gastlich beherbergt. Vor dem Scheiden aber rät ihm Gawein, sein liebster und trefflichster Waffengenosse von der Tafelrunde, sich nicht wie Erec zu verligen.

sondern ihnen noch auf einige Zeit zu ritterlichen Abenteuern zu folgen. Bei Chrétien ist Gaweins Rat mehr die lustige Aufforderung des waffenfrohen Lebemannes, sich nicht durch die Fesseln der Ehe vom glänzenden ritterlichen Treiben zurückhalten zu lassen. Hartmann faßt ihn viel ernsthafter als Mahnung an eine männlich-ritterliche Pflicht. Er hebt diese in ganz freier Ausführung unter trefflicher Schilderung des zum schäbigen Hausphilister herabgesunkenen verlegenen Ritters eindringlich hervor; er zieht ausdrücklich Erec als warnendes Beispiel heran, und er bringt so das Grundproblem am entscheidenden Wendepunkte nachdrücklicher und bedeutsamer zur Geltung als Chrétien.

Iwein erhält von seiner jungen Frau Urlaub auf ein Jahr unter strengster Verpflichtung, nach dessen Ablauf bei Verlust ihrer Huld und Hand zurückzukehren. Im Strudel ritterlicher Waffenspiele und Feste vergißt er sein Gelübde, und nun läßt ihm Laudine durch ihre Botin Lunete angesichts der Tafelrunde unter den bittersten Vorwürfen ihre Gunst aufsagen. Iwein wird dadurch so erschüttert, daß er den Verstand verliert, Artus' Hof verläßt und „nacket beider, der sinne und der kleider", eine Zeitlang im wilden Walde sein Leben fristet. Endlich wird er durch eine edle Dame geheilt, der er sich durch ritterliche Dienstleistung dankbar erweisen kann. Iwein besteht dann noch eine Reihe von Abenteuern, bei denen er auch einen Löwen, welchen er aus Lebensgefahr errettet, zum treuen Freund und Kampfgenossen gewinnt und Luneten aus bedrängtester Lage, in die sie um seinetwillen geraten war, erlöst. Unerkannt kommt er an Artus' Hof, wo er, die letzte und schwerste Probe, einen Kampf mit Gawein besteht. Der Streit endet friedlich mit der Erkennung der beiden, und endlich erfolgt auch, wiederum durch Vermittelung der treuen Lunete, die Versöhnung mit Laudinen.

Hartmann hat sich im „Iwein" weit enger an Chrétiens Dichtung angeschlossen als im „Erec", wo er seiner Vorlage recht selbständig gegenübersteht. Sachliche Abweichungen gestattet er sich kaum noch; in der freien Ausmalung seelischer Zustände ergeht er sich nicht mehr mit so schrankenloser Ausführlichkeit wie in Enitens Klage, und die breitere Schilderung höfischer Ausstattung, die er im „Erec" gelegentlich bis zu einer fast 500 Verse umfassenden Beschreibung von Enitens Pferd und seiner Ausrüstung treibt, meidet er hier ganz. Daß aber Hartmann deshalb auch im „Iwein" mehr als ein bloßer Übersetzer ist, hat schon die Inhaltsanalyse gezeigt. Er will nicht nur seine Vorlage wiedergeben, sondern er will noch etwas Besseres bieten. Und so bemüht er sich, in beiden Epen an so mancher Stelle die Erzählung zu glätten, die Motivierung zu vervollkommnen, einen höfisch feineren und empfindsameren Ton hineinzubringen. Gottfried rühmt an ihm, daß er seine Geschichten „mit Worten und mit Gedanken durchfärbt und durchziert" habe. Das bezeichnet vortrefflich Hartmanns Art, einerseits durch stilistische Kunstmittel, wie Bilder, Antithesen, Stichomythie (vgl. S. 97), geschickte Wort- und Reimspiele, anderseits durch Einlegung von psychologischen Ausführungen, Sentenzen und Reflexionen die überlieferten Stoffe auszuschmücken.

Jener formale Schmuck ist im „Iwein" noch reicher und künstlicher als in dem, den volksepischen Stilüberlieferungen noch näher stehenden, in Sprache und Vers noch minder gewandten „Erec", ja in solchen Künsten, namentlich im ausgedehnten Spiel mit bildlichem Ausdruck, thut Hartmann im „Iwein" gelegentlich schon des Guten zu viel. Überhaupt verblaßt die erfreuliche Gegenständlichkeit und Bestimmtheit der Erzählungsweise Chrétiens bei Hartmann doch im ganzen vor dieser Richtung auf die zierliche, sinnige Form und auf den Gefühls- und Gedankeninhalt. Aber in ihrer Überwindung des bloßen Stoffinteresses und Unterhaltungsbedürfnisses legt diese Richtung kein schlechtes Zeugnis ab für die Geistesbildung des Dichters und seines Publikums. Bei und seit Hartmann fand man in den höfischen Romanen, in ihren Charakteren und in den Sentenzen, mit denen sie gleich den Dichtungen unserer modernen Klassiker durchsetzt waren, Ideale und Regeln edlen Weltlebens, die sich mit den Lehren der lyrischen und didaktischen Poesie zu einer von der geistlichen Bevormundung mehr und mehr befreiten Laienweisheit vereinten. Herzensgüte beim Weibe, beim Manne verständiger Ausgleich zwischen den Ansprüchen des Herzens und eines mannhaft thätigen Lebens sind Hartmanns Ideale; dazu

kommt die feine, maßvolle Art des Benehmens. Der Fatalismus, dem gelegentlich die Personen seiner Dichtungen Ausdruck geben, wird in seinen religiösen Gedichten zum Gebote williger Ergebung in die göttliche Schickung; überall aber wird er schließlich durchkreuzt durch die optimistische Anschauung, der die Anfangsverse des „Iwein“ Ausdruck geben: „swer (wer) an rehte güete wendet sîn gemüete, dem volget sælde (Glück) und êre.“

Die milde Heiterkeit seines Wesens, die sich in diesen Dingen äußert, kommt auch in dem freundlichen Humor, den er gelegentlich zwischen seiner Erzählung durchblicken läßt, namentlich wo er sie durch sein persönliches Dazwischentreten unterbricht, ansprechend zur Geltung. Alles das wird aber erst eigentlich wirksam durch seine Sprache. „Wie lauter und rein sind seine kristallenen Wörtelein! Sittig nahen sie sich einem, schmiegen sich eng an einen an und machen sich rechtem Sinne lieb“, sagt Gottfried von Straßburg. Schöner und treffender konnte er die Reinheit und die zuthuliche Anmut von Hartmanns Sprache nicht kennzeichnen. Sie galt ihm und vielen anderen als klassisches Vorbild.

Nach Darstellung und Ausdrucksweise zeigt Hartmann in allen seinen erzählenden Dichtungen wesentlich denselben Charakter. Nach Inhalt und Anschauung tritt ein Zwiespalt in ihnen zu Tage, den wir schon in seinem Leben und in seiner Lyrik bemerkten. Dieser anscheinend so harmonischen Natur war es nicht gelungen, den Gegensatz zwischen den Forderungen weltlichen und geistlichen Lebens wirklich innerlich zu überwinden, und es kam die Zeit, wo ihm seine weltliche Dichtung sündhaft und einer dichterischen Buße wert erschien.

„Mein Herz hat gar oft meine Zunge dazu gezwungen, daß sie vieles gesprochen hat, was nach dem Lohne der Welt zielt. Jugendliche Unerfahrenheit brachte mich dazu. Aber wer meint, auf seine Jugend hin sündigen und die Buße auf ein späteres Alter verschieben zu können, der wird oft genug durch ein jähes Ende fürchterlich betrogen.“ Darum möchte der Dichter jetzt durch gottgefällige Rede die Sünde gut machen, die er durch seine Worte auf sich geladen hat, und er wählt sich eine Erzählung, die zeigt, wie durch wahre Reue auch die allergrößte Schuld gesühnt werden kann. Das Gedicht, das Hartmann mit diesen Gedanken einleitet, behandelt nach französischer Quelle eine Legende, in der ein Teil der Ödipussage aus der antiken Vorstellung von der vernichtenden Gewalt des Schicksals über den unbewußt mit schwerster Schuld Beladenen zu der christlichen Idee von der überwindenden Macht menschlicher Buße und göttlicher Gnade geläutert ist. Es ist die Legende vom Papst **Gregorius**.

Gregorius ist dem blutschänderischen Verhältnis eines fürstlichen Geschwisterpaares entsprossen. Nach seiner Geburt haben ihn die verzweifelnden Eltern in einem wasserdichten Kasten dem Meer übergeben, unter Beifügung einer Tafel, die seine Herkunft aufklärt. Von Fischern aufgefunden, wird er von dem Abt eines Klosters gelehrt erzogen. Aber als der Knabe heranwächst und gelegentlich erfährt, daß er ein Findling ist, hält es ihn nicht mehr in der Klosterschule. Mit Macht brechen in ihm die ritterlichen Neigungen seines Geschlechtes hervor. Vergeblich sucht der Abt seinen Drang nach kriegerischen Ehren und Abenteuern durch den Aufschluß über seine Geburt zu ersticken. Gregor zieht von dannen und kommt in das Land seiner Mutter, wo diese, deren Bruder bald nach Gregors Aussetzung vor Gram gestorben war, von Bewerbern belagert wird. Ohne sie zu erkennen, befreit er sie durch ritterlichen Kampf und heiratet sie. Zu spät stellt sich das verwandtschaftliche Verhältnis der beiden heraus. Die fürchterliche Aufklärung knickt beide im Innersten. Ihr Leben gehört fortan nur der Buße. Die Mutter widmet es werkthätiger Frömmigkeit, Gregor der schwersten Askese. Auf einem einsamen Felsen im Meere läßt er sich an eine Kette schließen und fristet dort siebzehn Jahre lang nur durch das aus dem Stein sickernde Wasser unter Gottes Beistand sein Leben. Nach dieser Zeit wird der päpstliche Stuhl erledigt, und der einsame Büßer wird den Römern durch die Stimme Gottes als Nachfolger bezeichnet. Mit Mühe finden ihn ihre Abgesandten auf, aber erst als der ins Meer versenkte Schlüssel zu der Kette, an die er sich vor siebzehn Jahren hatte legen lassen, im Magen eines Fisches wieder zum Vorschein kommt, sieht er sich durch die offenkundige

göttliche Berufung genötigt, seine demütige Weigerung aufzugeben. Er wird Papst, und der Ruhm seiner großen Frömmigkeit erschallt bald weit und breit. So macht sich denn auch seine sündige Mutter nach Rom auf, um bei ihm Trost und Vergebung zu suchen. Es erfolgt die Erkennung, und in frommer Gemeinschaft beschließen beide ihre Tage.

Hartmann hat seinen Stoff mit frommem Glauben und mit dem ganzen Ernste eines um das Heil der Seele sorgenden Gemütes aufgefaßt. Aber er hat ihn doch mit den gefälligen Mitteln der höfischen Kunst behandelt, und seine ganz vortreffliche Erzählung ist mit allen Reizen ritterlicher Unterhaltungspoesie ausgestattet. So hat er in diesem Gedichte eine Vereinigung asketisch-legendarischer und höfisch-ritterlicher Elemente zu stande gebracht, welche fortan maßgebend wird für die Ausbildung einer zugleich der Erbauung und der Unterhaltung vornehmer Kreise dienenden höfischen Legendenpoesie. Das Interesse dieser Kreise für Hartmanns „Gregorius", zugleich aber auch die Kluft, welche Niedersachsen von der aufblühenden oberdeutschen Poesie trennte, tritt uns deutlich in einer Übersetzung des Gedichtes vor Augen: Herzog Wilhelm von Lüneburg ließ es, um es recht genießen zu können, durch den Abt Arnold von Lübeck im Versmaß des Originals ins Lateinische übertragen; nur mit Mühe und erst allmählich fand sich der Abt in den Bau der Verse hinein.

Wahre Reue und Demütigung vor Gott reinigt und erhöht schließlich auch den mit schwerster Sünde Belasteten: das ist der Grundgedanke des „Gregorius". Ohne Demütigung vor Gott kann auch der Trefflichste seine Gnade nicht erlangen: das ist die Idee des „Armen Heinrich".

Es ist eine Stammsage seiner Dienstherren, der freien Herren von Aue, die Hartmann in diesem kleinen Gedichte behandelt hat. Heinrich von Aue ist ihr Held. Er ist ein Muster aller ritterlichen Tugenden und Fertigkeiten. Alles, was die Welt an Glück verleihen kann, besitzt er; alles, was man von einem echten und rechten Edelmann wünschen kann, leistet er. Da trifft ihn ein fürchterlicher Schlag: er wird vom Aussatz befallen. Jedermann zieht sich von ihm zurück. Er selbst, ein zweiter Hiob, ist von Hiobs Geduld weit entfernt. Er hadert mit seinem Schicksal, und seine letzte Hoffnung auf Heilung schwindet, als er erfährt, daß es dafür nur ein Mittel gebe: das Herzblut einer reinen Jungfrau, die sich ganz aus eigenem Willen für ihn opfern müßte. Ein freier Bauer nimmt den unglücklichen Herrn bei sich auf und pflegt ihn mit seinem tüchtigen Weibe treulich. Vor allem aber ist ihr Töchterlein mit kindlicher Zuthulichkeit den ganzen Tag um den Kranken, und es entspinnt sich zwischen den beiden ein so freundliches Verhältnis, daß Herr Heinrich das Mädchen scherzhaft seine Gemahlin nennt. Und als nun das gute Kind erfährt, wodurch ihr Herr genesen könne, faßt sie den Entschluß, ihr Leben für ihn hinzugeben. Der Wunsch, ihn zu retten, und die drängende Sehnsucht nach der himmlischen Herrlichkeit läßt sie den Widerstand der Eltern, die Einwendungen des armen Heinrich und schließlich, als dieser bereit ist, das Opfer anzunehmen, auch noch die Bedenken des mitleidigen Arztes überwinden. Schon liegt sie todesbereit da, als Heinrich, der in einem Nebenzimmer die gräßliche Vorbereitung hört, von Erbarmen und von dem Jammer ergriffen wird, daß er sie nun nie wieder unter den Lebenden sehen soll. Er erblickt sie in ihrer ganzen Schönheit, er sieht sich selbst an, und sein Entschluß steht fest. Er erkennt, wie thöricht es ist, wenn er sich dem entziehen will, was Gott über ihn verhängt hat, daß es vielmehr seine Pflicht ist, willig sein schweres Los zu tragen. So gebietet er Einhalt, und wie ungebärdig auch die Jungfrau nach dem Tode und der Himmelskrone verlangt, er nötigt sie, ihm in die Heimat zu folgen. Aber nun, da er sich freiwillig unter Gottes Schickung gebeugt hat, hat er die Prüfung bestanden. Des Mädchens Treue und seine Barmherzigkeit wird belohnt, und Gottes Gnade läßt ihn auf der Heimkehr genesen. Seine Heirat mit der, welcher er doch im Grunde seine Rettung zu danken hat, krönt den glücklichen Ausgang.

Wer die Lust der mittelalterlichen Legende am Gräßlichen kennt, wer erwägt, wie selbst ein mit den Feinheiten höfischer Poesie wohlvertrauter Dichter wie Konrad von Würzburg keinen Anstand nimmt, in einem seiner Romane an seinem Helden den Aussatz zu schildern, der wird an Hartmanns Dichtung nicht sowohl mit Goethe die Verwendung des Aussatzmotives verurteilen als die delikate Art seiner Behandlung anerkennen. Denn mit keinem Worte führt

Hartmann die widerwärtige Erscheinung der Krankheit vor Augen: der scharf beleuchtete Gegensatz zwischen der freudlosen Verlassenheit des Ärmsten und der glänzenden Rolle, die er ehedem im Leben gespielt hat, genügt ihm vollständig, um die Tragik seines Schicksals zu veranschaulichen. Einen Tribut freilich hat Hartmann der Legende gezahlt, aber nicht auf Kosten der Schönheit, sondern der Lebenswahrheit. Das ist die allzu lebensüberdrüssige und himmelssehnsüchtige Todesbereitschaft des Mädchens. Daß sie ohne einen Augenblick des Wankens zur Schlachtbank geht wie zum Tanzplatz, entspricht ganz dem Stil der Märtyrerlegende, aber nicht dem Leben. Und ebenso die überweisen Reden des Töchterleins, die auch bei Hartmanns Vorliebe für die Reflexion allzu lang geraten sind. Im übrigen aber sind in dem formenreinen Gedichte Novelle, Idyll und Legende eine höchst anmutige Verbindung eingegangen.

Hartmanns Kunst steht hier auf der Höhe, und der „Arme Heinrich“ wird die letzte unter seinen poetischen Erzählungen sein, während die erste (bald nach 1190) sicher der „Erec“ war. Sein Entwickelungsgang würde sich uns am einfachsten und klarsten gestalten, wenn auf den „Erec“ der „Iwein“, auf diesen als Übergang vom Weltlichen zum Geistlichen der „Gregorius“ und dann der „Arme Heinrich“ gefolgt wäre. Doch pflegt das Leben etwas verwickelter zu sein, als es sich dem schematisierenden Blicke des sicherer Zeugnisse entbehrenden Forschers darstellt. Und es scheint, daß der „Gregorius“ im Ausdruck dem „Erec“ doch näher steht als dem „Iwein“. So mag sich die Absage des augenscheinlich noch jungen Dichters im „Gregor“ nur auf den „Erec“ und die Minnepoesie beziehen, und mit dem „Iwein“, den er jedenfalls vor 1203 vollendet hat, mag er sich noch einmal vorübergehend einem weltlichen Stoffe zugewandt haben, um im „Armen Heinrich“ schließlich zur Legende zurückzukehren.

Die großen Gegensätze zwischen weltlichen und geistlichen Mächten, welche dies ganze Zeitalter bewegten, haben also auch jenen Riß in Hartmanns Leben und Dichten gezogen. Einem tiefsinnigeren Künstler gelang es, die Kluft poetisch zu überbrücken. Er wechselt nicht zwischen Hingabe und Absage an das, was der Welt für löblich gilt, sondern er spricht es aus, daß dessen Lebensarbeit ihn am meisten nütze dünkt, der die Seele für Gott erhält und zugleich durch persönlichen Wert sich die Huld der Welt sichert. Eine harmonische Verschmelzung ritterlicher und christlicher Ideale vollzieht sich in seiner Dichtung. Nicht trotz Ritterschaft und Minne, sondern durch Ritterschaft und Minne ringen sich seine Helden zum Gipfel des Lebens und zum Heil der Seele empor. Denn sie stellen ihr Schwert in den Dienst Gottes, und ihre Minne ist eine treue eheliche Liebe, der dieser Dichter eine heiligende, rettende und erlösende Kraft zuschreibt. Und so baut er denn auch zur Zeit des vernichtenden Kampfes zwischen Papsttum und Kaisertum in seiner größten Dichtung kühn ein ritterliches Gottesreich auf, an dessen Spitze weder Papst noch Kaiser, sondern ein durch ritterliche That und treue Ehe bewährter Held steht, der mit dem auserwählten Kreise, der ihn umgibt, unmittelbar von Gott seine Weisungen empfängt. Dieser Dichter ist Wolfram von Eschenbach.

Das ritterliche Geschlecht, dem Wolfram angehörte, trug seinen Namen nach dem südöstlich von Ansbach in der heutigen bayrischen Provinz Mittelfranken gelegenen Städtchen Eschenbach. Dort wurde auch im 15. und noch bis ins 17. Jahrhundert das Grab des Dichters gezeigt. Er selbst war Ritter, und er betrachtete das Schildesamt durchaus als seinen eigentlichen und vornehmsten Beruf. Nicht um seines Gesanges willen sollen die Frauen ihm hold sein; wenn er eines guten Weibes Minne begehrt, so soll sie ihm nur so viel Gunst erweisen, wie er sich durch Speer und Schild verdienen kann. Die herrschende Annahme, daß der Graf von Wertheim in Unterfranken, mit dem Wolfram in freundlicher Beziehung stand, sein Dienstherr

gewesen sei, ist ebensowenig sicher wie die, welche in einem Orte Wildenberg, wo Wolfram das fünfte Buch des „Parzival“ verfaßte oder doch vortrug, seinen eigentlichen Wohnsitz sieht. Jedenfalls hatte er aber sein eigenes Heim, wo er mit Frau und Töchterlein saß, wenn ihn nicht gelegentlich Kunst und Herrendienst in die bayrisch-fränkischen, die thüringischen oder die österreichischen Lande hinausführten. Er scherzt über die Armut, die bei ihm zu Hause herrsche, und in engen Verhältnissen wird er aufgewachsen sein. Schulbildung hat er nicht genossen; er konnte weder lesen noch schreiben, und er war sich bewußt, was er an Kunst besaß, nicht den Büchern, sondern lediglich sich selbst zu verdanken. Aber oft sann er den Geheimnissen der Natur, der Menschheit und Gottes nach, und mündliche Mitteilungen gelehrt Gebildeter boten ihm manchen Ersatz für die Bücher, die ihm verschlossen blieben. So konnte er in seine Dichtungen allerlei mysteriöse Gelehrsamkeit hineinziehen, die seinem natürlichen Hange zum Seltsamen und Verborgenen entsprach.

Als Bayer wurzelte er fester in dem Boden nationalen Wesens und nationaler Überlieferungen als die westdeutschen Dichter. Er war mit der deutschen Volksepik, besonders auch mit der Nibelungendichtung, wohlvertraut; mehrfach nimmt er Bezug auf sie; ihr Ton und ihre realistischere Auffassung liegt ihm viel näher als jenen Kunstgenossen. Gleichwohl ist er auch in ihren Dichtungen, in Hartmanns „Erec“ und „Iwein“, in Veldekes „Eneide“, in Eilharts „Tristan“ bewandert, und die französische Epik hat er nicht allein durch ihre Vermittelung kennen gelernt. Er verstand genug Französisch, um sich mit den Originalgedichten beschäftigen und seine Gedichte ein wenig mit französischen Redensarten und Namen aufputzen zu können; doch reichte seine Kenntnis nicht aus, um ihn überall vor Mißverständnissen zu sichern. Wesentlichen Anteil an seiner Bekanntschaft mit der französischen und der französierenden Litteratur hatte sein Verhältnis zu dem Gönner Heinrichs von Veldeke und Herborts von Fritzlar, dem Landgrafen Hermann von Thüringen.

Wolfram selbst erzählt uns, daß ihn der Landgraf mit der französischen Quelle des „Willehalm“, der bataille d'Aliscanz, bekannt machte, und für seinen „Parzival“ hat er wenigstens Interesse bei ihm gefunden; denn von diesem hat er das sechste und siebente Buch bald nach dem Sommer 1203 auf der Wartburg gedichtet. Er hat dort mit Walther von der Vogelweide gemeinsam die Gastfreiheit und Gunst des kunstliebenden Fürsten genossen, umgeben von dem bunten, geräuschvollen Treiben höfischer Feste, ritterlicher Gelage, Tag für Tag hinaus und hinein flutender Gäste und Gehrender. In Übereinstimmung mit Herrn Walther mußte er dem Landgrafen das Übermaß seiner Gastlichkeit vorwerfen und ihm größere Vorsicht in der Auswahl seiner Umgebung empfehlen. Aber späteren Dichtern erschien der Kunstsinn und das Gönnertum des freigebigen Herrn in so glänzendem Lichte, daß sich bei ihnen jene Tradition ausbildete, welche die bedeutendsten Sänger der Blütezeit zum poetischen Wettkampf auf Leben und Tod im Wartburgsaale vor dem Throne des fürstlichen Paares vereinigte (vgl. die Abbildung, S. 111). Dauernd hat Wolfram sich in Thüringen nicht aufgehalten; er ist wieder in seine Heimat zurückgekehrt und hat meist dort geweilt; doch wird er mindestens noch einmal den Hof des fürstlichen Sängerfreundes besucht haben. Als Hermann im April 1217 starb, dichtete Wolfram noch an dem „Willehalm“, dessen Vorlage er ihm dankte; der Tod hat ihn dann selbst abgerufen, ehe er das Werk vollendete.

Wenn das Gedicht vom Wartburgkriege Wolfram unter den streitenden Sängern auftreten läßt, so ist daran außer seinem gemeinsamen Aufenthalt mit Walther auf der Wartburg wenigstens so viel richtig, daß er nicht ausschließlich epische, sondern auch einige lyrische



Der Sängerkrieg auf der Wartburg. Aus der Großen Heidelberger Liederhandschrift (14. Jahrhundert) in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. Vgl. Text, S. 110.

Oben: Dû lantgrevin von Dûringen (Die Landgräfin von Thüringen); Lantgrave Herman von Dûringen (Landgraf Hermann von Thüringen). — **Unten:** Hie kriegent mit sange her Walther von der vogilweide, her Wolfran von Eschilbach, her Reiman der alte, der tugenthafte schriber, Heinrich von Ofterdingen unde Klingesor von Ungerlant. (Hier streiten mit Gesange Herr Walther von der Vogelweide, Herr Wolfram von Eschenbach, Herr Reimar der Alte, der tugendhafte Schreiber, Heinrich von Ofterdingen und Klingsor von Ungarland.)

Gedichte verfaßt hat. Freilich, der Epiker verrät sich auch in ihnen. Reich an höchst originellen Bildern, aufgebaut auf ganz bestimmten Situationen, wirken sie weit mehr durch deren kräftig gedrungene Ausführung als durch unmittelbaren Ausdruck der Empfindung. Und durchweg

Minnelieder, gehören sie zum größten Teil der lyrisch-epischen Gattung des Tageliedes an. Die Szenerie dieser kleinen, meist dialogischen Balladen ist bei Wolfram nach provenzalischem Vorgange durch den Wächter auf der Burgzinne vervollständigt.

Der Wächter hat den Ritter unter dem Mantel der Nacht zu der Geliebten eingelassen. Nun sieht er den Morgen heraufdämmern und erhebt den warnenden Ruf, der den Gast zum Scheiden mahnt. Klagend suchen die beiden Liebenden die Trennung hinzuzögern; in sinnlicher Glut steigern sich die letzten Zärtlichkeiten, während der Tag sich mehr und mehr naht und das Geheimnis zu verraten, den Ritter dem Tode preiszugeben droht; endlich reißen sie sich voneinander los.

Wolfram hat diese eigentümliche, bänglich spannende Situation mit kühnem Realismus dargestellt, und die ihm eigene höchst lebendige Naturanschauung kommt dabei wohl zu packendem Ausdruck. So sieht er den drohenden Tag, der mit den ersten Streifen seines Lichtes durch das Gewölk dringt, wie ein feindliches Ungeheuer seine Klauen durch die Wolken schlagen und emporklimmen mit großer Kraft, um dem Ritter das Glück der liebenden Vereinigung zu entreißen. Mit solcher eigenartigen Gewalt und Gegenständlichkeit der Darstellung steht Wolfram allein unter den Minnesängern. Allein unter ihnen allen aber steht er auch mit der Auffassung von der Minne, die er in einem Liede äußert, und mit der er ausdrücklich von seinen Tageliedern Abschied nimmt: die allein wahrhaft beglückende Liebe sei doch nur die, welche ein offenes, süßes Eheweib zu geben vermöge. Also selbst in dem ganz auf den außerehelichen Verkehr gegründeten Minnesang schließlich die Verherrlichung der Ehe.

Das eigentliche Feld zur poetischen Verkörperung seiner Ideale und zur Entfaltung der ganzen Eigenart seiner dichterischen Gestaltung fand aber Wolfram in seinen Epen. Schon in der Auswahl der Stoffe wurde er durch sein ritterlich-christliches Lebensideal geleitet. Und der, welchen er zuerst ergriff, bot ihm Gelegenheit, es durch die mannigfaltigsten Erscheinungen und die bedeutendsten Probleme hindurchzuführen. Es war der Roman von Parzival, in dem sich mit der Artussage die Gralsage, mit dem Weltlich-Ritterlichen das Mystisch-Geistliche gemischt hat.

Der Gral, eigentlich Gradale, eine Schüssel, in der gradatim, d. h. stufen- oder reihenweise, verschiedene Speisen zugleich aufgetragen werden, ist in dieser Sage ein halb märchen-, halb legendenhaftes Kleinod. Er ist, seinem Namen entsprechend, ein unerschöpflicher Speisespender, ein Tischlein deck' dich. Aber er hat auch übersinnliche Eigenschaften, denn alle seine Wunderkraft stammt ursprünglich daher, daß Joseph von Arimathia in ihm das Blut des Gekreuzigten aufgefangen hat, und daß er zuvor beim Abendmahle Christi gedient hatte. Als eine Blutreliquie gehört er mit jener Lanze zusammen, mit der Longinus die Seite des Heilands am Kreuz geöffnet hat. Joseph von Arimathia hat als Bekehrer Großbritanniens den Gral mitgenommen und ihn dort weiter vererbt. Später ziehen einzelne Helden aus, das Heiligtum zu suchen; die Stellung einer bestimmten Frage soll zu seiner Gewinnung verhelfen. Verschiedene Gralsucher werden genannt, aber keinem von ihnen gelingt es, das Kleinod in dauernden Besitz zu bekommen. Zu diesen gehört auch Perceval, der Held einer ursprünglich selbständigen bretonischen Sage aus dem Kreise jener Dümmlingsmärchen, in denen der tölpische Junge, der alle möglichen Thorheiten begeht, doch die bedeutendsten Großthaten verrichtet und ungeahnten Ruhm und ungeahntes Glück erlangt.

Die Verbindung dieser Percevalsage mit der Graltradition, die durch Hineinziehung Percevals in den Kreis der Tafelrunde zugleich zu einer Verbindung von Gralsage und Artussage geworden ist, hatte sich jedenfalls schon in der Quelle der ältesten überlieferten Graldichtung, des „Perceval" des Chrétien von Troyes, vollzogen. Sie lag auch Wolfram in seiner Quelle vor, und sie gab ihm die Möglichkeit, in seiner Parzivaldichtung die Vereinigung christlicher und

ritterlicher Ideale als den höchsten Zielpunkt alles Strebens, als die Vollendung des Lebens hinzustellen, zu der sein Held aus Thorheit, Irrtum und Gefahr aufsteigt, indem er den Gral, den er zunächst durch das Unterlassen der entscheidenden Frage verscherzt hat, schließlich nach innerlicher Läuterung wirklich für alle Zeit sich erwirbt.

Es wäre von größter Bedeutung für die Würdigung Wolframs, wenn man genau feststellen könnte, was er in seinem „Parzival" aus französischer Quelle, und was er aus eigener Erfindung und Idee geschöpft hat. Aber das ist kaum möglich. Wir kennen keine andere Graldichtung, die ihm vorgelegen haben könnte, als Chrétiens „Perceval". Wolfram hat auch von diesem Gedichte gewußt, und sein Werk stimmt mit ihm nicht nur im großen und ganzen, sondern auch in vielen Einzelheiten so überein, daß eine unmittelbare oder mittelbare Beziehung zwischen den beiden stattgefunden haben muß. Daneben finden sich freilich auch nicht wenige Abweichungen, die bedeutendsten gerade da, wo das Wesen des Grals und des Gralkönigtums in Frage kommt, und vor allem hat Wolfram den Inhalt von fünf seiner sechzehn Bücher vor Chrétien voraus, nämlich eine Vorgeschichte, die von Parzivals Vater erzählt, und den letzten Teil des bei Chrétien unvollendet gebliebenen Romans.

Nun beruft sich Wolfram auf einen ganz besonderen Gewährsmann, einen provenzalischen Sänger Kyot, der die Geschichte von Parzival und dem Gral vollständiger und richtiger erzählt habe als Chrétien. Von dieser vorgeblichen Dichtung des Kyot ist uns aber nicht allein nichts erhalten, es kennt und nennt sie auch niemand weder in Frankreich noch in Deutschland mit Ausnahme Wolframs und eines unmittelbaren Nachfolgers, Nachahmers und Fortsetzers desselben, der seine Leser mit Quellenberufungen nachgewiesenermaßen mystifiziert. Zudem nennt Wolfram erst vom achten Buche an den Kyot, obwohl er sich doch auch vorher schon oft genug auf die Quelle seiner Dichtung, die âventiure, berufen hat. Wolframs Angaben über die Quellen aber, aus denen wiederum Kyot seine Erzählung geschöpft haben soll, sind ganz fabuloser Natur und mit handgreiflichen Widersprüchen verbunden.

Gerade in den Abschnitten und Büchern, welche Wolframs Dichtung vor der des Chrétien voraus hat, finden sich mancherlei deutsche und lateinische Namen. Gerade hier zeigt sich auch allerhand theologisch-mystische Weisheit, wie er sie im „Willehalm" nachweislich selbständig in die Erzählung gebracht hat, und an einigen Stellen können wir genau beobachten, wie Wolfram zu eigener Erfindung gelangt ist. Freilich muß er anderseits für seinen Stoff nicht nur gelehrte Überlieferungen, sondern auch französische Sagenmotive verwertet haben, die ihm nicht aus Chrétien zuflossen, aber seine Berufung auf Kyot braucht nicht mehr als eine Erfindung für das Publikum seiner Zeit zu sein, das auch von einer erzählenden Dichtung Bürgschaft für ihre Wahrheit verlangte und ihm vielleicht ebenso den Vorwurf eigenen Fabulierens machte, wie ihn Gottfried von Straßburg zweifellos gegen ihn ausgesprochen hat. So viel ist sicher, daß in den Teilen der Dichtung, wo Wolfram mit Chrétien nicht übereinstimmt, seine selbständige Erfindung, Kombination und Ausgestaltung wesentlich mit im Spiele ist. Da aber zu diesen Stücken gerade auch diejenigen gehören, welche für den idealen Gehalt des Epos die größte Bedeutung haben, so darf man auch gerade in dieser Beziehung dem sonst so originellen Dichter um so mehr schöpferische Thätigkeit zumuten, als er in der idealen Auffassung seines Stoffes auch im „Willehalm" seine eigenen Wege geht.

Wie Wolfram die Parzivalsage geistig zu durchdringen strebt, zeigt sich schon in der sicher ganz selbständigen Einleitung. Der Zweifel, so beginnt er sein Gedicht, ist ein schlimmer Feind der Seele. Wo er auftritt neben unverzagtem Mannesmute, da haben Himmel und Hölle

beide ihren Anteil, Schwarz und Weiß mischen sich da, wie bei der Elster, während der „Unstete", der Treulos-Unbeständige, in finsterer Farbe ganz der Hölle, der „Stete", Treu-Beständige, lichtfarbig ganz dem Himmel gehört. Wolfram hat hier die Seelengeschichte seines Helden im Sinne, der eine Zeitlang an Gott irre, ja ihm geradezu feindlich wird, aber auch da noch das Ziel, das er sich gesteckt hat, ohne Wanken mit ritterlicher Thatkraft in unverzagtem Mannesmute verfolgt. Parzival ist also in dieser Beziehung stæte, insofern aber, als er von Gott abfällt, dem er doch durch sein Christentum zur Treue verpflichtet war, ist er unstæte; und erst als dieser Makel getilgt ist, da ist ihm als dem wahrhaft stæten die höchste Vollkommenheit beschieden. Damit sind nun die wichtigsten Wendepunkte in Parzivals innerer Entwickelung angedeutet. Und in dieser bietet uns der Dichter den leitenden Faden durch die überaus mannigfaltigen und verschlungenen Pfade seiner Erzählung. Den überquellenden Reichtum seines Stoffes etwa zu gunsten der Durchführung jenes an die Spitze gestellten Gedankens einzuschränken, daran denkt Wolfram freilich nicht im mindesten. Er hat seine volle Freude an der dichterischen Gestaltung der Situationen und Charaktere als solcher, und je bunter und bewegter das Bild ritterlichen Lebens und Treibens wird, das er vor uns ausführt, um so besser.

So verwendet er schon zwei ganze Bücher auf die Vorgeschichte, die Helden- und Liebesabenteuer von Parzivals Vater, Gahmuret von Anjou, der sich im fernen Morgenlande zu Zazamanc als hilfreicher Kämpfer für die schöne Mohrenkönigin Belakane deren Hand erstreitet, dann aber sie, die von ihm einen Sohn unter dem Herzen trägt, verläßt, um weiteren Abenteuern nachzugehen. Aus einem Turnier, dessen Preis die Hand der Königin Herzeloyde von Waleis, einer Enkelin des Gralkönigs Titurel, ist, geht er als Sieger hervor. Aber der alte Drang nach ritterlichen Thaten läßt ihn nicht lange das Glück seiner Ehe genießen; im Dienste des Chalifen von Bagdad findet er den Tod auf dem Schlachtfelde, und in den Tagen des Kummers über die Trauerbotschaft gebiert Herzeloyde den Helden der Erzählung. Um nur noch ihrem Schmerze und der Sorge für den Sohn zu leben, gibt die Treue den Glanz des Königtums auf und flüchtet sich mit dem kleinen Parzival in die Waldeinsamkeit. Dort will sie ihn aufziehen, fern von der Kenntnis alles des ritterlichen Treibens, das seinem Vater den Tod gebracht hat.

Sehr schön ist nun in dieses Waldidyll die Erzählung von des Helden Kindheit mit ein paar höchst charakteristischen Strichen hineingezeichnet. Nichts wurde ihm gewährt von alledem, was sonst ein Königssohn hat,

nur Bogen und auch Bölzelein,
die schnitt er sich mit eigner Hand
und schoß viel Vögel, die er fand.
Doch bracht' den Vogel er zu Fall,
der eh' dem sang mit lautem Schall,
dann weinte er und rauft' sich gar
und straft' sich an dem eignen Haar.
Sein Leib war licht und wohlgethan;
in dem Bächlein auf dem Plan
wusch er sich alle Morgen.
Er wußte nichts von Sorgen,
es sei denn, daß vom Vogelsang
süß Sehnen ihm ins Herze drang:
das ließ die kleine Brust sich dehnen.
Hin lief zur Mutter er mit Thränen.
Sie sprach: „Wer hat dir Leids gethan?
Du warest draußen auf dem Plan."
Er wußte es ihr nicht zu sagen,
wie's Kindsbrauch auch in unsern Tagen.

Den Grund sie lange suchte da,
bis einstmals sie ihn starren sah
baumaufwärts nach der Vögel Singen.
Sie merkte, wie dem Kind zum Springen
vom Vogelsange schwoll die Brust:
edle Natur zeugt solche Lust.
Der Kön'gin Zorn ward unbedacht
gegen die Vögelein entfacht:
damit den Vogelsang sie schwächten,
gebot den Bauern sie und Knechten,
daß schnell sie auf den Weg sich machten,
Vögel zu fangen und zu schlachten.
Die Vögel konnten besser reiten:
von den Verfolgern sich befreiten
gar manche; froh, daß sie entgangen,
von neu'm ein lustig Lied sie sangen.
Der Knabe sprach zur Mutter sein:
„Was straft man an den Vögelein?"
Und Frieden er für sie begehrte.
Ein Kuß der Kön'gin ihn gewährte:

„Will ich des Höchsten Ordnung wenden,
des Gotts, der alles trägt in Händen?
Soll'n Vögel opfern ihre Freude
für die betrübte Herzeloyde?“
Er sprach: „Ach, Mutter, was ist Gott?“ —
„Mein Sohn, ich sag' dir ohne Spott:
er, der einst auf die Erde kam
und Menschenantlitz an sich nahm,
den Tag noch überstrahlt sein Licht.
Sohn, diesen Rat vergiß mir nicht:
zu ihm, dem Treuen, fleh' in Not,
der stets der Menschheit Hilfe bot!
Doch ‚Höllenwirt‘ ein andrer heißt,
schwarz ist er, treulos ist sein Geist:
von dem kehr' die Gedanken
und von des Zweifels Schwanken!“ —
Gar sorglich sie ihn scheiden lehrte
das Finstre und das Lichtverklärte.
Und keck hinaus der Knabe sprang.
Er lernt', wie man den Wurfspeer schwang,
davon den Tod viel Hirsche hatten:
doch Mutters Küche kam's zu statten.
Sei's auf dem Gras, sei's auf dem Schnee,
dem Wilde that sein Schießen weh,
und — hört die wundersame Märe! —
traf er ein Wild, von dessen Schwere
ein Maultier hätte Last genug,
ganz unzerlegt er's heimwärts trug.

So einen sich nach dieser trefflichen Schilderung in dem Helden die ersten Regungen eines reichen und weichen Gemütes mit echt knabenmäßigem Thatendrang, und bedeutungsvoll klingt das aus dem Prolog bekannte Leitmotiv in den Worten der Mutter hinein.

Auf einem seiner Weidgänge führt dem Parzival der Zufall einen Ritter in prächtig glänzender Rüstung entgegen; er hält ihn für den lichten Gott, von dem die Mutter sprach, und anbetend sinkt er vor ihm nieder. Als ihn aber der Fremde über das Rittertum aufklärt und ihm mitteilt, daß König Artus diese Würde verleihe, da gibt es für den Ungestümen kein Halten mehr; er muß an Artus' Hof. Einen letzten Versuch macht die bekümmerte Mutter, ihn von der ritterlichen Welt, wenn nicht zurückzuhalten, so doch wieder zurückzuführen. Sie steckt ihn in Narrenkleider, in der Hoffnung, daß der Spott, der ihm auf dem Wege widerfahren werde, ihn wieder zu ihr heimscheuchen möge. Aber einige gute Lehren gibt sie ihm doch mit auf die Reise.

Und nun stürmt er denn gutmütig-täppisch wie ein junger Jagdhund hinaus in die Welt. Aber aus aller Unbeholfenheit blickt doch seine geradsinnige, großherzige und starke Heldennatur hervor, wie aus der Narrenkleidung sein schönes Antlitz und seine edle Gestalt. Mit ungewöhnlicher Anschaulichkeit tritt uns dieser Charakter aus seinen Handlungen und Erlebnissen entgegen, und ergötzlicher Humor würzt ihre Darstellung. Und doch birgt sich in ihnen zugleich eine eigentümliche Tragik. Mit dem reinsten Herzen, und ohne je etwas Übles zu wollen, richtet der ungeschickte junge Held überall Unheil an, über das er erst später aufgeklärt wird. Ahnungslos veranlaßt er durch sein Davonlaufen den Tod seiner Mutter: der Trennungsschmerz bricht ihr das Herz. In allzu wörtlicher Ausführung einer mütterlichen Lehre raubt er einer hohen Frau Kuß und Ring und wird dadurch unbewußt die Ursache für ihre schwerste Verdächtigung und härteste Prüfung. Durch seine erste Waffenthat tötet er, ohne sich etwas Böses dabei zu denken, in einer den Gesetzen des Rittertums widersprechenden Weise einen edlen Helden, Ither, der, wie er viel später erfährt, sein Blutsverwandter ist.

Erst durch die weltweisen Lehren und durch die praktische Unterweisung, die Parzival von dem alten, erfahrenen Ritter Gurnemanz auf dessen gastlicher Burg erhält, wird er zu geistiger Reife und zu ritterlicher Kunst herangebildet. Und nun erwirbt er sich durch die ersten Heldenthaten, die er einem verständigen und guten Zwecke widmet, Herz, Hand und Reich der schönen jungen Königin Condwiramurs. Bei Chrétien wird sie Parzivals Geliebte, bei Wolfram sein Weib, und nur bei Wolfram geleitet dann auch den Helden die treue Gattenliebe auf seinen ferneren Fahrten wie ein reiner Schutzgeist.

Die Sehnsucht, seine Mutter wiederzusehen, treibt ihn hinaus. Da kommt er, ohne es zu wissen, auf die anderen Sterblichen verborgene und unzugängliche Burg Munsalväsche, die Gralsburg. Dort sieht und spricht er den von schmerzhaftem Leiden gepeinigten Gralkönig Anfortas; er sieht in märchenhaft

prächtiger Umgebung den Speise und Trank unerschöpflich spendenden Gral, sieht die blutende Lanze, bei deren Erscheinen alles in Jammer und Klagen ausbricht, aber er fragt nicht, hatte doch der höfische Gurnemanz den gutmütig neugierigen Naturburschen vor allzu vielem Fragen gewarnt. Zu spät erfährt Parzival, als er Munsalväsche verlassen hat, daß er mit dem Unterlassen der Frage für sich selbst die Herrschaft über alle die Herrlichkeit, die er geschaut, für Anfortas die Genesung verscherzt hat. Gerade als er auf den höchsten Gipfel der Ehren gelangt, als er von Artus, der den berühmten Helden aufgesucht hat, in seine Tafelrunde aufgenommen ist und von allen gefeiert wird, gerade da erscheint die Gralsbotin und hält ihm unter entehrenden Schmähungen vor, was er versäumt hat.

Und hier weicht nun wieder Wolframs Auffassung in sehr bemerkenswerter Weise von Chrétien ab. Die folgenschwere Frage sollte nach Chrétien lediglich die Wunder des Grals, nach Wolfram aber vor allem auch die Leiden des Anfortas betreffen. Es ist bei ihm eine Frage menschlichen Mitgefühls; daß Parzival diese angesichts alles Jammers unterlassen hat, wirft ihm die Gralsbotin als schändliche Herzenshärtigkeit vor. So hat Wolfram hier dem rein märchenhaften Motiv der Sage eine sittliche Bedeutung gegeben. Indem sein Held in der besten Absicht der Regel seines würdigen Lehrmeisters folgte, hat er über dem Höfischen das einfach Menschliche vernachlässigt. Sich selbst aber keiner Schuld bewußt, wird er nun durch diese Tücke des Geschickes, das ihm die goldene Frucht nur zeigte, um sie höhnisch vor ihm verschwinden zu lassen, durch diesen jähen Wechsel von Ehre und Schmach im innersten Herzen nicht nur erschüttert, sondern auch verbittert. Er selbst schließt sich jetzt als einen an der Ehre geschädigten Mann von der Tafelrunde aus. Die Schande kann er seines Erachtens nur tilgen, wenn er allein und durch eigene Kraft den Gral erringt. Denn an Gott ist er irre geworden. Als man ihn auf dessen Beistand verweist, ruft er, die unschuldige Frage seiner Kindheit jetzt als Ausdruck verzweifelnden Ingrimms wiederholend: „Weh, was ist Gott? Hätte der thatsächlich wirkende Macht, so hätte er diesen Spott nicht über mich kommen lassen. Ich hab' ihm gedient, jetzt sag' ich ihm auf; haßt er mich, ich will's tragen!"

Dieser offene Bruch Parzivals mit Gott, aus dem es wie altgermanischer, ganz auf sich selbst gestellter Heldentrotz klingt, fehlt wie überhaupt diese Darlegung seines inneren Konfliktes der französischen Dichtung. Zerfallen mit Gott und doch voll unverzagten Mannesmutes, in eben jener Verfassung, auf welche die Einleitung hinwies, so zieht Wolframs Parzival nun rastlos, jahrelang, über Land und Meer, kämpfend und suchend, erfüllt vom Verlangen nach dem Gral und von der Sehnsucht nach seinem Weibe, die er doch nicht wiedersehen will, ehe er nicht den Gral erworben hat. Für diese Zeit übernimmt Gawan, der glänzendste Artusritter, mit seinen Helden- und Liebesabenteuern die Führung der Handlung, ohne daß doch Parzival deshalb ganz aus dem Gesichtskreise schwände.

Fünfthalb Jahre ist der Held umhergeirrt. Es ist Karfreitag. Dünner Schnee deckt den Weg, den Parzival bei aller Kälte im Eisenkleide einem großen Walde zu zieht. Da begegnet ihm ein würdiger alter Ritter mit seinem Weibe und zwei lieblichen Jungfrauen, alle barfuß, im grauen Büßergewande. Der Alte klagt, daß Parzival den heiligen Tag durch Waffentragen entweihe. Aber was weiß der jetzt von heiligen Tagen? Er hat des Wechsels der Jahre, der Wochen und Tage nicht geachtet.

„Einst dient' ich einem, der heißt Gott.	hab' ich an ihm gezweifelt nie.
Bevor Entehrung er und Spott	Nun hat sich hilflos mir erwiesen,
zum Lohne gütigst mir verlieh,	des Hilfe man mir einst gepriesen."

In ernsthafter Ermahnung weist ihn der Ritter auf die höchste Treue, die Gott der Menschheit bewährt habe, da er sich an diesem Tage des Heils für sie geopfert, und er dringt in ihn, bei einem heiligen Manne, der im nahen Walde haust, sich seiner Sündenlast zu entledigen. Ohne Zusage scheidet Parzival von ihnen. Aber nun erheben sich reuige Gedanken an Gottes, seines Schöpfers, Allmacht in seinem Herzen, dessen Erbteil von Herzeloyden her die Treue war.

„Wie, wenn bei Gott ich Hilfe fände,	noch werden Ritterschild und Schwert
die meinen Kummer überwände?	und rechte Mannestapferkeit,
Ward je er einem Ritter hold,	daß seine Hilfe bannt mein Leid,
zollt' seinem Dienst er je den Sold,	ist heute seiner Hilfe Tag,
mag so weit seiner Hilfe wert	so helf' er mir, wenn er's vermag!"

Und er läßt seinem Rosse die Zügel; ist Gott wirklich der Mächtige und Gütige, so mag er es zu seinem Besten leiten. Es trägt ihn zu der Felsenklause jenes Frommen, auf den der alte Ritter ihn verwies.

„Herr, nun gebt mir Rat:
ich bin ein Mann, der Sünde hat."

So tritt Parzival vor den Einsiedler. Es ist Trevrizent, sein eigener Oheim, wie er bald erfährt, der Bruder Herzeloydens und des Anfortas. Als diesen die furchtbare Krankheit befiel, hat er das Rittertum aufgegeben und führt nun hier in der Wildnis bei seinen Büchern ein fromm beschauliches Leben, dessen streng bedürfnislose Einfachheit der Held jetzt fünfzehn Tage mit ihm teilt. In dieser Zeit bekennt er dem Oheim seinen Haß gegen Gott, die Tötung Ithers und die unterlassene Frage. Er wird von ihm auf den rechten Weg gewiesen und über die Geheimnisse des Grals belehrt.

Der Gral ist nach Wolframs Darstellung ein Edelstein von wunderbarer Kraft; ehedem bewahrten ihn Engel, die bei dem Kampfe Luzifers gegen Gott neutral geblieben waren, jetzt aber wird er von erwählten Menschen gehütet. Seine ursprüngliche Beziehung zur wirklichen und symbolischen Opferung des Leibes Christi verrät sich bei Wolfram nur noch darin, daß eine Oblate, welche an jedem Karfreitag durch eine Taube vom Himmel auf ihn herniedergetragen wird, seine übernatürlichen Kräfte immer wieder erneuert, die Eigenschaft nämlich, unerschöpflich Speise und Trank zu spenden und jeden, der ihn von Zeit zu Zeit anschaut, am Leben zu erhalten. Aber nicht nur ein irdisches Wunschleben ist denen beschieden, die von Gott zum Gral ausersehen werden. Die Brüderschaft der Templeisen hat in Keuschheit, Demut und ritterlicher Tapferkeit das Heiligtum zu hüten. Das Vorbild eines geistlichen Ritterordens, der Tempelherren, wird bei dieser Chrétien wiederum fremden Vorstellung mitgewirkt haben; aber sehr charakteristisch ist es, daß der Gralbrüderschaft alles Mönchische abgestreift ist. Ebensowohl wie Knaben werden auch Mädchen durch eine jeweilig auf dem Gral erscheinende Inschrift von Gott berufen. Sie wachsen mit jenen in der Gralsburg auf und dienen mit ihnen dem Heiligtume, bis sie etwa einem besonders würdigen Fürsten zur Gattin gegeben werden. Die Ritter müssen zwar ehelos bleiben, so lange sie dem Gral dienen, aber nicht selten kommt es vor, daß einer in ein herrenloses Land gesandt wird, um dort die Herrschaft zu übernehmen; dann hört jenes Gebot für ihn auf. Und das gemeinsame Oberhaupt aller, der Gralkönig selbst, soll ein eheliches Weib haben, dem er in Treue ergeben ist. Über ihm steht niemand als Gott allein, der der Genossenschaft des Grals seinen Willen durch Inschriften bekundet, die auf dem Gral erscheinen. Mit märchenhafter Herrlichkeit umgeben, aber in ernster Pflichterfüllung und rein von Sünde, so führen die Angehörigen dieses Ordens schon auf Erden ein seliges Leben, bis sie in das himmlische Paradies eingehen.

Anfortas hat das Gralkönigtum durch unerlaubte Minne verscherzt. Zur Strafe ist ihm durch einen vergifteten Heidenspeer jene qualvolle Wunde beigebracht worden; Parzival hat die Unheilswaffe als blutende Lanze auf Munsalväsche gesehen. Kommt der Auserwählte, der die rechte Frage thut, so wird Anfortas genesen, aber nicht König bleiben. Daß Parzival die Frage unterließ, war, so belehrt Trevrizent ihn weiter, thöricht und unrecht. Er soll das ebenso wie die Schuld, mit der er sich durch seine Jugendstreiche belastet hat, bereuen, aber er soll's auch nicht zu viel beklagen. Den ohnmächtigen und verderbenbringenden Zorn gegen Gott soll er fahren lassen, seiner Treue vertrauen, seine Liebe sich zu erwerben suchen. Das getreue Verlangen nach seiner Gattin sichert sein Seelenheil. Wenn er nun auch noch kühnen und frischen Mutes, und ohne an Gott zu verzagen, weiterstrebt, so kann er sein höchstes Lebensziel, den Gral, wohl noch erreichen.

So scheidet Parzival innerlich gereinigt und getröstet von dem frommen Manne. Ritterlich mit Schild und Speer sich irdischen Ruhm und das himmlische Paradies zu erstreiten, hatte Parzival ihm als Ziel seines Strebens bezeichnet; „er schied ihn von Sünden und riet ihm doch ritterlich": so faßt der Dichter zusammen, was Trevrizent dem Parzival gewährte. Und

damit wird denn klar genug auch an diesem entscheidenden Punkte der Erzählung das Ideal hervorgehoben, welches ihren Helden und ihren Dichter leitet.

Die Fortsetzung von Gawans Abenteuern tritt zunächst wieder in den Vordergrund; aber überall weisen doch bedeutsame Beziehungen auf den Helden der Dichtung. Gawan erringt sich ein Weib, Orgellusen, „die Stolze", deren dämonische Schönheit dem Anfortas sein trauriges Geschick, zahlreichen Helden den Untergang im Kampfe für sie bereitet hat. Nur ein Einziger, erfahren wir, hat ihr widerstehen können: Parzival, der ihren Lockungen schroff die Treue zu seinem Weibe entgegenstellte. Gawan erstreitet sich das glänzende Wunderschloß, in dem der Zauberer Klinschor Hunderte von Frauen gefangen hielt: Parzival war achtlos vorübergezogen, nur nach dem Grale forschend. Von langer Hand her ist die Aufmerksamkeit auf einen Kampf gespannt, den Gawan mit Orgellusens Feind als höchste Leistung in der langen Reihe seiner Heldenthaten zu bestehen hat: als es dazu kommen soll, zeigt Parzival zunächst dem Gawan selbst seine Überlegenheit, dann besiegt er dessen bisher unüberwindlichen Gegner.

Mit den größten Ehren nimmt Artus ihn nun wieder als den Trefflichsten von allen in seine Tafelrunde auf. Aber bei den glänzenden Versöhnungs- und Hochzeitsfesten, die dort gefeiert werden, ist seines Bleibens nicht. Der Anblick aller Schönen und alles Minnedienstes kann nur die schmerzliche Sehnsucht nach seinem Weibe wachrufen, die doch nicht gestillt werden kann, ehe er den Gral erreicht hat. So stiehlt er sich hinweg aus dem frohen Kreise. Und das schwerste Heldenwerk bleibt ihm noch zu bestehen, der Kampf mit dem tapfersten Ritter der Heidenwelt. Ohne einander zu kennen, begegnen sich die beiden, ein heißer Streit zeigt einen dem anderen als ebenbürtigen Gegner; den Vorteil auszunutzen, der ihm durch das Zerspringen von Parzivals Schwert sich bietet, verschmäht der edle Heide; es erfolgt die Erkennung. (Vgl. die beigeheftete farbige Tafel „Szenen aus dem Parzival".) Parzival hat mit seinem eigenen Halbbruder gekämpft, mit Feirefiz, dem Sohne Gahmurets und der verlassenen Belakane.

So lenkt mit der Haupthandlung auch die Vorgeschichte dem versöhnenden Abschluß zu. Parzival wird durch göttliche Botschaft wieder auf die Gralsburg berufen. Er thut die entscheidende Mitleidsfrage, die dem gequälten Anfortas Gesundheit und Jugend wiedergibt, während er selbst zum Gralkönig eingesetzt und mit seinem ersehnten Weibe und den beiden Söhnen, die sie ihm geboren hat, glücklich vereint wird. Feirefiz aber läßt sich taufen und vermählt sich mit Anfortas' Schwester, der bisherigen jungfräulichen Pflegerin des Grals, Repanse de Schoye. Er zieht mit ihr nach Indien und begründet die Dynastie der christlichen Priesterkönige, die dort nach der allgemein verbreiteten Vorstellung des Mittelalters alle unter dem forterbenden Namen des „Priester Johannes" lebten: ein orientalisches Gegenbild des occidentalischen Gralkönigtums.

Eine erschöpfende Charakteristik dieses größten deutschen Kunstepos würde außer der Haupthandlung auch die mannigfaltig hineingeschlungenen figurenreichen Episoden, außer dem Hauptcharakter auch die Nebenpersonen heranzuziehen haben. Es genüge die Bemerkung, daß Wolfram auch dies alles mit vollem dichterischen Anteil sorgfältig gestaltet, und daß er bei der fast überwältigenden Fülle des Einzelnen doch klar und sicher den Blick auf das Ganze festhält. Die Charaktere weiß er lebhaft zu individualisieren, auch wo sie keinen weiten Spielraum zur Entfaltung haben; besonders die Frauencharaktere: den naiven Backfisch wie die sieggewohnte, launische Beherrscherin der Männerherzen, die reife, üppige Mädchenblüte wie die erfahrene, besonnen thätige und etwas neugierige alte Dame, und vor allem das dem Gatten in grenzenloser Liebe hingegebene, treu handelnde und duldende Weib. Als die beste Frau gilt ihm diu ir wîpheit rehte tuot, die wahrhaft Weibliche. Als echter Weiblichkeit stete Begleiterin aber bezeichnet er die Treue. Das alte nationale Sittlichkeitsprinzip der Treue liefert ihm also schließlich das Ideal für das Weib wie für den Mann. Und für beide gilt es ihm auch in seiner rein menschlichen Erscheinung als eine heiligende und seelenrettende Kraft. So Parzivals Treue als Gatte, so Herzeloydens Treue als Gattin und Mutter. Als ihr der Mutterschmerz das Herz bricht, sagt Wolfram: „und dieser gar getreue Tod bewahrte ihre Seele vor der Höllenpein". Das ist dieselbe Auffassung, die in der Nibelungenklage sogar Kriemhilden die ewige Seligkeit zu teil werden läßt, weil sie in triuwen tôt gelac. Als Typus der über den Tod hinaus getreuen

Erklärung der umstehenden Bilder.

---

1. **Bild** (Parzival, 729, 25 f.). Parzival im Kreise der Tafelrunde, in der die Hochzeit des König Gramoflanz mit Itonje, der Schwester des Gawan, gefeiert wird. Artus, Gramoflanz und Parzival sind durch Spruchbänder ausgezeichnet.

2. **Bild** (Parzival, 744, 7—11). Parzivals Kampf mit seinem Halbbruder Feirefiz. Nachdem die Speere verstochen und die Helden zum Schwertkampf von den Rossen gesprungen sind, führt Parzival auf Feirefiz' Helm einen Streich, bei dem ihm das Schwert zerspringt. Man sieht Parzival links, wie er den Schwertstumpf in wagerechter Lage schwingt, während rechts zwischen seinem Gegner und dem Baum der abgesprungene Teil der Klinge durch die Luft fliegt. Aus der vom Beschauer aus rechten, seitwärts geneigten Ecke von Feirefiz' Helmdeckel spritzt das Blut. Die Zacken in Feirefiz' Schild rühren von Parzivals Hieben her.

3. **Bild** (Parzival, 747, 14 bis 748, 12). In dem Baume rechts steckt das Schwert, das der ritterliche Feirefiz, um vor seinem jetzt waffenlosen Gegner nichts voraus zu haben, in den Wald geworfen hat. Im friedlichen Gespräch beisammen sitzend, erkennen sich die beiden als Brüder, was durch die Namenbänder angedeutet wird.


ART
PARZIVA



Szenen aus dem Parzival.

Aus einer Handschrift des 13. Jahrh., in der Hof- und Staatsbibliothek zu München.



Liebenden steht Herzeloyden ihre Nichte Sigune zur Seite. Sie hat ihren von Kindheit auf geliebten Schionatulander aus Laune in ein todbringendes Abenteuer geschickt; die halbgelesene Inschrift am Leitseil eines Jagdhundes hatte ihr Verlangen erregt; die Verfolgung des Tieres trug Schionatulandern einen ritterlichen Kampf ein, in dem er fiel. Nun will sie von dem Leichnam nicht lassen und vertrauert bei ihm ihre Tage. Wie eine mythische Gestalt erscheint sie dem Parzival an den Hauptwendepunkten seines Lebenslaufes, aufklärend, tadelnd oder verzeihend, immer den Toten im Arme haltend, ein halb rührendes, halb grausiges Bild blühenden Lebens, das sich selbst dem Tode angetraut hat und so ihm allmählich entgegenwelkt. Ihre Treue ist es, die Wolfram mit scharfen Worten Laudinens Verfahren (vgl. S. 105) entgegenstellt.

An Sigunens und Schionatulanders Liebe hatte Wolfram ein ganz besonderes poetisches Interesse. Er wollte ihrer Geschichte eine besondere Dichtung widmen, aber er ist damit nicht über einige Bruchstücke hinausgekommen, die man gewöhnlich die Titurelfragmente nennt, weil sie mit einer Rede des Gralkönigs Titurel, Ahnherrn der Sigune, beginnen. So gering auch ihr Umfang ist, nach Form und Darstellung sind sie bedeutend und charakteristisch genug.

Schon mit der Wahl des Metrums wich Wolfram hier von allen Traditionen der höfischen Epik ab. Er bediente sich nicht der Reimpaare, sondern einer strophischen Form, wie sonst nur die Nationalepen. Aber seine Strophe ist künstlicher, als diese sie kennen, und sie hat mit ihren durchweg klingenden Reimen bald weichere, bald vollere und feierlichere Töne als unser Volksepos. Auch die Darstellung ist eine viel gewähltere, bilderreichere und gehobenere; wir finden ein Pathos der Rede in diesen Bruchstücken wie sonst nirgends in der Dichtung dieses Zeitalters. Alles das steht dem ersten, mehr lyrischen Teile, der dem Aufkeimen und Bewußtwerden der leidenschaftlichen Liebe des kaum dem Kindesalter entwachsenen Paares gewidmet ist, vortrefflich an; dem Hauptteile der Erzählung, der sich um jenes an sich ziemlich unbedeutende Abenteuer mit dem Jagdhunde gedreht haben würde, wollte das faltige Prachtgewand nicht recht passen. Wolfram ließ den Gegenstand fallen.

Nicht Heldentum, sondern Frauentreue war es, was ihn hier als Gegenstand der Darstellung angezogen hatte. Um diese Treue auch in der rührenden Gestalt endlosen Schmerzes und sich selbst verzehrender Reue vorführen zu können, mußte das, wofür Sigune das Leben des Liebsten aufs Spiel gesetzt hatte, etwas so Unbedeutendes und so launisch Gewähltes sein. Höher rückt Wolfram wieder in seiner letzten Dichtung das Ziel für die ritterliche Arbeit seines Helden. Es ist wieder die Verbindung von geistlichen und weltlichen Bestrebungen, wieder der Gedanke des christlichen Rittertumes, was uns in seinem „Willehalm" (vgl. die Tafel bei S. 120) entgegentritt. Dieser Markgraf Wilhelm von Orange, ursprünglich ein historischer Herzog von Aquitanien, der am Ende des 8. Jahrhunderts bei Narbonne erfolgreich gegen die Sarazenen kämpfte, ist ein rechter Musterritter nach Wolframs Herzen, der sich wie Parzival „des Leibes Ruhm und der Seele Seligkeit erjagt mit Schild und Speer". Er hat sich die Heiligkeit erstritten, und kein Ritter wird sich in Kampfesnot mit seinem Gebet ohne Erfolg an ihn wenden. Denn dieser wackere Heilige hat unter Helm und Schild in unzähligen Kämpfen gekostet, wie es einem bedrängten Rittersmann zu Mut ist.

Wilhelm hat, so erzählt Wolfram nach der „Bataille d'Aliscans", jenem französischen Volksepos, das er durch den Landgrafen Hermann kennen lernte, einem heidnischen Könige seine Gattin entführt. Sie ist zum Christentum übergetreten und hat, ihm vermählt, den Namen Gyburg in der Taufe erhalten. Der verlassene Ehemann, der Vater und andere Verwandte der Abtrünnigen bringen ein riesiges Sarazenenheer zusammen, um sie Wilhelm zu entreißen. Bei Alischanz gelingt es ihrer Übermacht, das tapfere Christenheer zu schlagen und seine Trümmer in Wilhelms Burg Orange einzuschließen. Nur mit großer

Gefahr entkommt Wilhelm zu König Loys (Ludwig), um von ihm ein Entsatzheer zu erlangen, während Gyburg, umsichtig und heldenmutig, selbst in Waffen, mit einem geringen Häuflein die Verteidigung der aufs äußerste bedrängten Burg leitet. Endlich nach vielen Schwierigkeiten erscheint Wilhelm mit den Hilfstruppen, und in mörderischer Schlacht werden die Heiden besiegt und zur Rückkehr gezwungen. (Vgl. die beigeheftete Tafel „Eine Seite aus dem ‚Willehalm'".) Die Hauptthaten hat dabei der riesenhafte junge Rennewart verrichtet, eine in gewisser Weise dem jungen Parzival verwandte Gestalt: unbeholfen, gutmütig und heldenhaft wie er, dabei aber von ungeschlachter, über menschliches Maß hinausgehender Körperstärke. Mit sichtlichem Behagen und reichlicher Beimischung von Humor schildert Wolfram dies heldenmütige Naturkind. Es ist, wie sich später herausstellen sollte, der Bruder der Gyburg. Nach der Schlacht wird er vermißt; sein Schicksal bleibt unaufgeklärt; Wolfram hat eben sein Werk nicht vollendet.

Es fehlt diesem Stoffe jenes Übersinnliche, Mystische, was die Sage von Parzival und dem Gral mit einem so eigentümlichen romantischen Zauber umgibt. Aber seiner Neigung, sich in die verborgenen Wunder Gottes und der Welt zu vertiefen, geht Wolfram doch auch hier nach. Ausführliche Erörterungen über die Geheimnisse christlichen Glaubens und anderseits Einwendungen gegen die Wahrheit der kirchlichen Lehre bringt er in Disputationen zwischen Christen und Heiden vor, von denen sich in seiner Quelle nichts findet. Daraus darf man aber nicht schließen, daß Wolfram etwa einseitiger als diese den christlichen Standpunkt hervorgekehrt hätte. In einer sehr wichtigen Beziehung ist sein Verhalten zur Quelle sogar das entgegengesetzte. Das französische Epos ist geradezu durchlodert von einem fanatischen Haß gegen das mohammedanische „Heidentum". Die Ungläubigen werden auf das ärgste herabgesetzt; es wird ausgesprochen, daß diese heidnischen Hunde überhaupt gar kein Recht haben, zu leben. Derartige Stellen läßt Wolfram nicht allein fort, er leiht auch ausdrücklich den gegenteiligen Anschauungen Worte. Es sei unrecht, die Heiden wie das Vieh niederzuschlagen, denn auch sie seien von Gott geschaffen. Es sei nicht möglich, daß alle Heiden der ewigen Verdammnis anheimfallen sollten. Die ritterlichen Tugenden der Heiden setzt er in ein helles Licht, wie er auch schon im „Parzival" das Heldentum und die Hochherzigkeit des Heiden Feirefiz stark hervorgekehrt hatte, und er läßt auch die Christen sich ritterlicher und edelmütiger gegen die Heiden benehmen, als es in der Quelle geschieht. Selbständig schaltet er eine Erzählung ein, wie Wilhelm in der letzten Entscheidungsschlacht die in reichem Schmucke aufgebahrten und von heidnischen Priestern bewachten Leichen sarazenischer Könige durch seine eigene Fahne vor Plünderung und Schändung durch die Christen schützt, und wie er dann später dafür Sorge trägt, daß die gefallenen Heiden nach den Vorschriften ihrer eigenen Religion bestattet werden können.

So setzt also Wolfram geradezu an Stelle des Fanatismus die Toleranz, und das Rittertum, die Gesetze ritterlicher Ehre und Kourtoisie schlagen bei ihm eine Brücke zwischen den feindlichen Religionen. Natürlich hält auch er den christlichen Glauben für den allein wahren, und er meint, daß der Ritter, der ihn gegen das Heidentum mit dem Schwerte verteidigt, sich das ewige Leben erkämpft. Aber wie im „Parzival", so vergißt er auch im „Willehalm" über dem Christentum nicht das Menschentum. Und so hat denn auch ein rein menschliches Motiv bei Wolfram gegenüber der französischen Quelle eine Bedeutung erhalten, die in demselben Grade wuchs, wie sich der Gegensatz der streitenden Religionen bei ihm abschwächte; das ist Wilhelms Liebe zu Gyburg.

Gyburg ist bei Wolfram der eigentliche Mittelpunkt der Handlung geworden. Man gewinnt nicht die Vorstellung, daß es seinem Helden mehr um die christliche Religion als um Gyburgs Besitz zu thun sei. Nur ist ihre Sache auch die des Christentums, und der Dichter macht gerade sie auch zur Trägerin seiner religiösen Ideen, indem er sie einerseits die Wahrheit des christlichen Glaubens gegen das Heidentum in einer Disputation gegen ihre heidnischen Verwandten verteidigen, anderseits aber auch die Menschenrechte der Heiden gegen die Christen

Übertragung der umſtehenden Handſchrift.

ſi bat die furſten an ir gemach
varn. zin allen ſi ſo ſprach:
„heizzet [iw]er geſinde hie ûf nemr
al daz ſî chunne gezemn
von trinchen un*d* von ſpiſe."
Do ſprach Heimrich der wiſe:
„ez iſt ane laſtr genomn,
dem ſine wægne niht ſint chomn.
ſwes ir gert, man gitſ iu vil.
iu allen ich daz raten wil."
Die furſten fûren zir ringen.
Der Marhc*rav*e hiez im bringen
ein ŏrſ un*d* reit mit in her nidr.
Suſ reit er fur un*de* widr,
hie ûf wiſen, dort ûf velt.
waſ unberaten chein gecelt,
er hiez den liuten drundr tragn,
daz ſi cheinen zadel dorſten chlagn.
DER MARCHGRAVE begunde biten,
do er hin ab waſ geriten,
al die werdn ime her,
daz ſi pflægen rilicher cer
un*d* ir gemach heten al den tach:
„ſo man den morgn chieſen mach,
hŏret meſſe in der chappellen min,
da wil ich in iwerem rate ſin."
Daz lobtn un*de* leiſten ſie,
furſten, graven, diſe unt die,
un*d* ſwen man fur den barun ſâch
un*d* al die, den man [rotte jach],
ſuſſ waren ſi hin ab gevarn.
Gyburch dort inne wil bewarn
ir liebiſten vater Heimrich.
Manech iunchvrŏwe minnechlich
vor ſinem bette ſtûnden,
die werdn dieneſt chunden,
in einer chemenaten,
die ez mit gûten willen taten.
Heimrich ſih leite daran,
Gyburch fur den griſen man
nidr ûf den teppich ſaz;
iunchfrŏwen entſchûhten in umbe daz,
daz Gyburch im erſtriche
ſiniu bein, ê ſi im entwiche,
wand er die naht gewapent reit.

Diu mûde un*d* chlagende arbeit
in ſchiere ſlaffen lerten,

Sie bat die Fürſten, ſich in ihre Quartiere
zu begeben. Zu ihnen allen ſprach ſie ſo:
„Heißt euer Geſinde hier mitnehmen
alles, was ihnen genehm iſt
von Trank und von Speiſe."
Da ſprach der alte Heimrich:
„Ohne Schande kann der ſich's mitnehmen,
dem ſeine Wagen nicht gekommen ſind,
und alles, was ihr begehrt, gibt man euch reichlich;
das laßt euch alle von mir geraten ſein."
Die Fürſten machten ſich zu ihren Lagerplätzen auf.
Der Markgraf hieß ſich ein Pferd
bringen und ritt mit ihnen hernieder.
So ritt er hin und her,
hier auf Wieſen, dort auf Felder.
War irgend ein Zelt unverſorgt,
ſo befahl er den Leuten, ſo viel hineinzutragen,
daß ſie keinen Mangel zu beklagen brauchten.
Der Markgraf bat,
als er hinunter geritten war,
alle die Vornehmen im Heer,
daß ſie reichlich der Nahrung zuſprechen
und den ganzen Tag ruhen ſollten.
„Wenn man das Morgenlicht wahrnehmen kann,
ſo hört Meſſe in meiner Kapelle,
da will ich [dann] eine Beratung mit euch abhalten."
Das gelobten und leiſteten ſie,
Fürſten und Grafen, dieſe und jene,
und die, welche man als Barone achtete,
und alle die, denen man [Rotten unterſtellt hatte],
die hatten ſich ſo hinunter begeben.
Indes will nun Gyburg dort drinnen
für ihren liebſten Vater Heimrich Sorge tragen.
Viel liebliche Jungfrauen
ſtanden vor ſeinem Bette,
die ſich auf würdigen Dienſt verſtanden,
in einem Wohnzimmer,
und ſie thaten es ſehr bereitwillig.
Heimrich legte ſich auf das Bett;
Gyburg ſetzte ſich vor den greiſen Mann
nieder auf den Teppich.
Jungfrauen zogen ihm die Schuhe aus,
damit Gyburg ihm
ſeine Beine ſanft ſtriche, ehe ſie ihn verließe,
da er die Nacht hindurch in der Rüſtung
geritten war.
Die Müdigkeit und die beklagenswerte Mühſal
ließen ihn bald einſchlafen,

si bat die fvrsten an ir gemach.
warn. zin allen stid sprach,
hezzet [illegible] er gesinde hie vf nemin.
al daz si chvnne geherin,
von trinchen vn von spise.
do sprach Heinrich der wise.
ez ist ane lastr genomin.
dem sine wagne niht sint chomn.
swes ir gert man git iv vil.
wallen ich daz raten wil.
[illegible] fvrsten fvren zir ringen.
[illegible] Marheve hiez im bringen.
[illegible] des vn reit mit in her nidr.
[illegible] reit er fvr vn widr.
[illegible] wisen dort vf velt,
[illegible] nberitten chein gezelt.
er [illegible] den lvten dvndr tragn.
daz si chemen zadel dorften chlagn.

daz byburch im erstriche.
sinv bein e si im entwiche.
wand er die naht gewapent reit.
dw myde vn chlagende arbeit.
in schiere slaffen lerten.
e daz si von im cherten.
des landes herre ich mein den wirt.
chom widr vf der niht verbirt.
erne neme doch die gesellechet.
da von er liep vn leit.
e diche het enpfangen.
an ein pette wart gegangen.
da er vn dw chvneginne.
pflagen solher minne.
daz vergolten wart cebedr sit
daz in vf Alyscanz der strit.
hete getan an magen.
so gelich si lagen.
do der milte Anfortas.
in Orgelvsen dienest was.
e daz er von frevden schiet.
vn der Gral im sin volch beriet.
do dw chvneginne Secvndille.
daz riet ir herce wille.
mit minne an in ernante.
vn im Cvnderien sante:
mit einem also tiwerem chram.
den er von ir dvrch minne nam.

Eine Seite aus Wolfram von Eschenbachs „Willehalm“.

Aus einer Handschrift des 13. Jahrhunderts, in der Stiftsbibliothek zu Sankt Gallen.

ê daz ſi von im cherten.
Deſ landeſ herre, ich meîn den wirt,
chom widr ûſ, der niht verbirt,
erne næme ŏch die geſellecheit,
da von er liep un*de* leit
ê diche het enpfangen.
an ein pette wart gegangen,
da er un*d* diu chuneginne
pflagen ſôlher minne,
daz vergolten wart ce bedr ſît
daz in ûſ Alyſcanz der ſtrît
hete getan an magen.
ſo geltich ſi lagen.
Do der milte Anfortas
in Orgeluſen dieneſt was,
ê daz er von freuden ſchîet,
un*d* der Gral im ſin volch beriet,
do diu chuneginne Secundille
(daz riet ir herce*n* wille)
mit minne an in ernante
un*d* im Gunderîen ſante
mit einem alſo tiwerem chram
den er von ir durch minne nam
un*d* im[1] furbaz gap durch minne:
aller chronen gewinne
un*d* al Secundillen riche,
diene mohten ſicherliche
mit des Grales ſtiure niht wider wegn
der grozen fluſt, der mûſe pflegn
ûf Aliſcanz der Markis.

An ſinem arm ein ſwanchel ris
ûz der ſûzen minne reblûte;
[G]yburch mit chiuſcher gûte
ſo nahe an ſine bruſt ſih want,
daz im nu gelten wart bechant:
allez, daz er îe verloſ,
da fur er ſi cegelte choſ.
ir minne im ſôlhe helfe tût,
daz deſ Marhc*ra*ven trurich mût
wart mit vreuden underſnitn.
Diu ſorge im waſ ſo verre entriten,
ſi mohte erreichen niht ein ſper.
Gyburch waſ ſiner freuden wer. —
Nach truren ſol freude etſwenne chomn;
ſo hat diu freude an ſich genomn
einen vil bechanten ſite,
der mannen un*d* wiben volget mite:
wan immer[2] iſt unſer urhap,
mit iamer chom wir an daz grap [. . .]

[1] Lies: in. — [2] Lies: iamer.

noch ehe jene sich von ihm wandten.
Der Herr des Landes, ich meine den Hauswirt,
kam wieder herauf, und er unterläßt [nun] nicht,
sich einer Genossenschaft zu erfreuen,
von der er Liebes und Leides
schon zuvor oft empfangen hatte.
Man ging zu einem Bette,
wo er und die Königin
sich so inniger Liebe erfreuten,
daß beiderseits vergolten wurde,
was ihnen auf dem Felde von Aliscanz der Kampf
in Bezug auf ihre Verwandten angethan hatte;
so vergeltungsvoll war ihre Vereinigung.
Als der freigebige Anfortas
seinen Dienst der Orgeluse widmete,
ehe er von Freuden schied,
und der Gral ihm sein Volk versorgte,
als die Königin Sekundille,
wie die Neigung ihres Herzens es ihr eingab,
sich mit Liebe an ihn wandte
und ihm Kundrien sandte
mit einem gar kostbaren Warenschatz,
den er aus Liebe annahm
und weitergab aus Liebe:
aller Kronen Gewinnung
und Sekundillens ganzes Reich
hätten sicherlich
[auch] mit Beihilfe des Grales nicht
den großen Verlust aufwiegen können,
den der Markgraf auf dem Felde von Aliscanz
über sich ergehen lassen mußte.

In seinen Armen erblühte ein schlankes Reis
aus der süßen Minne;
Gyburg schmiegte sich mit keuscher Güte
so eng an seine Brust,
daß er jetzt Vergeltung erfuhr:
für alles, was er je verloren hatte,
nahm er sie jetzt als Ersatz.
Ihre Liebe gewährt dem Markgrafen solche Hilfe,
daß seine Traurigkeit
mit Freuden durchbrochen ward.
Die Sorge war ihm so weit davon geritten,
daß sie kein Speer erreichen konnte.
Gyburg war seiner Freuden Gewähr. —
Auf Trauer soll manchesmal Freude folgen;
aber anderseits hat die Freude
eine sehr bekannte Gewohnheit angenommen,
welche die Männer wie die Weiber begleitet:
Jammer nämlich ist unser Anfang
und mit Jammer kommen wir ins Grab [. . .]

vertreten läßt. Aber Gyburg ist mehr als die Verkörperung einer Idee; sie ist vor allem ein schön und lebendig gezeichneter Frauencharakter. Gyburg ist das durch mancherlei Glück und Schmerz gereifte Weib, die kluge Beraterin und thatkräftige Gehilfin ihres Gemahls, fest in ihrer Überzeugung, stark und besonnen im Unglück und bei alledem von hingebender Zärtlichkeit gegen den Mann, in dessen Hände sie ihr ganzes Geschick gelegt hat. Echt weiblich schließt sie die lange religiöse Disputation mit ihrem Vater durch die Bemerkung ab, selbst wenn des Vaters Götter höher wären, so würde sie sich doch unter allen Umständen einem so vortrefflichen Manne wie ihrem Gatten anschließen. So wird es verständlich genug, daß die Liebe zu diesem Weibe ebensowohl wie die Begeisterung für den Glauben den Helden zu seinen Thaten treibt und stärkt, und wie im „Parzival", so hat Wolfram auch hier im „Willehalm" dem christlichen Rittertum die treue Gattenliebe als ebenbürtige ideale Macht und als ebenbürtiges Motiv der Handlung selbständig zur Seite gesetzt.

Dieser Selbständigkeit in der Formung des überlieferten Stoffes nach den eigenen festen Lebensidealen entspricht auch die Originalität von Wolframs Stil. Wie frei er mit ihm schaltet, wird schon allein durch die Thatsache erwiesen, daß er aus zwei so grundverschiedenen französischen Gedichten wie dem alten Volksepos von Aliscanz und dem höfischen „Perceval" zwei stilgleiche deutsche Dichtungen zu schaffen gewußt hat. Er hat ihnen in Ausdruck und Darstellungsweise ganz den Stempel seiner Persönlichkeit aufgeprägt. Und auch in diesen formalen Eigenheiten gewahren wir wieder eine zwiefache Richtung seiner Natur, die wir schon im Inhalte seiner Gedichte hervortreten sahen: neben einer Neigung zum Mysteriösen, für den Laienverstand Unzugänglichen, Versteckten und Seltsamen doch auch wieder ein völliges und freudiges Erfassen des Wirklichen, der sinnlichen Welt.

So zeigt Wolfram auf der einen Seite eine merkwürdige Sucht, ein geheimnisvolles und oft genug recht wunderliches theologisches, astrologisches, naturgeschichtliches und medizinisches Wissen zwischen seiner Erzählung durchblicken zu lassen; er schwelgt stellenweise förmlich in recht gelehrt und fremd klingenden Namenbildungen, in dunkeln Andeutungen und Umschreibungen. Auf der anderen Seite schildert er auch mit offenem Realismus und in greifbarer Anschaulichkeit die Dinge, wie sie sind, und er sucht gern Beziehungen auf die unmittelbare Gegenwart, auf Personen und Örtlichkeiten seiner nächsten Umgebung.

Solchem Doppelwesen verwandt ist auch Wolframs Humor, der nicht allein da, wo Situationen und Charaktere der Quellen schon einen Anlaß boten, sondern auch ganz selbständig und frei zu sprechendem Ausdruck gelangt, sei es in der Verbindung an sich sehr entfernter Vorstellungen zu einem poetischen Bilde, sei es in jener Zusammenstellung von Gegenständen der Erzählung mit Dingen aus der wirklichen Umgebung des Dichters. Allerlei kuriose Einfälle dieser und ähnlicher Art versagt er sich auch da nicht, wo es sich um ganz ernste Vorkommnisse und Situationen handelt; er scheut sich nicht, seinen Stoff und sich selbst gelegentlich zu ironisieren. Als wesentliche Ursache wirkt dabei aber auch die überaus lebhafte und sinnliche Phantasie des Dichters, der sich ungesucht bei allen Vorstellungen gleich anschauliche Gestalten des wirklichen Lebens aufdrängen. Und diese setzt er nun neben die eigentlichen Begriffe, oder er setzt sie statt ihrer ein. So ist denn seine Ausdrucksweise überreich an poetischen Umschreibungen, Vergleichen, Metaphern.

All diesen Reichtum bietet Wolfram, ohne je ins Breite zu gehen; es treibt ihn, möglichst viel davon in den einzelnen Satz oder Vers hineinzubringen und hineinzugeheimnissen. So ist seine Ausdrucksweise weit gedrungener und schon dadurch auch schwieriger als die der anderen mittelhochdeutschen Dichter. Beim metrischen Übersetzen Veldekes und Hartmanns fällt es oft

schwer, mit dem, was diese Dichter sagen, das Maß des Verses zu füllen; dem Übersetzer Wolframs wird dies Maß oft zu eng werden.

Ganz besonders charakteristisch für den Stil des Dichters ist seine Vorliebe für Bilder aus dem Bereich des Rittertums. Vorgänge im Leben der Natur erscheinen ihm in ritterlicher Einkleidung, abstrakte Begriffe verdichten sich ihm zu ritterlichen Gestalten. Will er z. B. das Schwinden des Tages und das Heraufziehen der Nacht schildern, so sagt er: „Der Tag strauchelte, und fast ganz legte sich sein Schein. Als Boten der Nacht sah man durch die Wolken die Sterne herankommen, die hatten es gar eilig, denn sie machten für die Nacht Quartier; nach diesem ihrem Fahnentrupp kam sie alsbald selber." Als Wilhelm für alles Leid Entschädigung in den Armen seines Weibes findet, da heißt es: „Sein Kummer war so weit davongeritten, daß ihn kein Speer mehr erreichen konnte." Die Trauer liebender Frauen wird mit den Worten verbildlicht, daß ihre Freude mit dem Speere durchrannt, ihr Scherz niedergeworfen und dem Kummer als Gefangener zugeführt wurde. Und so zeigt sich auch schließlich in Wolframs Stil, wie er ganz in dem Rittertume aufgeht, das für ihn die edelste Erscheinungsform weltlichen Lebens war, und das sich in seinen Idealen mit den letzten Zielen geistlichen Lebens friedlich und harmonisch vereinigte.

Zu Wolframs einsamer Größe blickten seine Zeitgenossen und die Dichter der nächsten Jahrhunderte mit ehrfürchtiger Bewunderung auf. Nur einer ist aller Anerkennung für ihn bar, der bedeutendste Epiker nächst ihm und neben Hartmann, sein Zeitgenosse Gottfried von Straßburg. Mit harten, höhnenden Worten tadelt Gottfried, zwar ohne den Gegner zu nennen, aber in einer Weise, die keinen Zweifel läßt, wer gemeint sei, Wolframs launische, gesuchte, wunderliche Sprache. Er nennt ihn einen Erfinder wilder Abenteuer, einen Geschichtenjäger, der mit allerlei Blendwerk und Taschenspielerkünsten stumpfen Sinn betrüge. Mit dem Stock, nicht mit dem grünen Maienlaub, wolle er Schatten bringen, und keinerlei Herzensfreude ströme von seiner Dichtung aus. Er sei so unverständlich, daß er Ausleger mit seinen Erzählungen herumschicken müßte; aus den Büchern der schwarzen Kunst müsse man sich wohl erst ihren Sinn erschließen; er seinerseits aber habe nicht Zeit, sich auf diese Weise um sie zu bemühen.

In der That hat derselbe Dichter, der Hartmanns Art so fein zu charakterisieren wußte, für Wolfram kein Verständnis. Freilich hat er sowohl wesentliche Eigenheiten seines Verhaltens zur Überlieferung als auch charakteristische Züge seiner Darstellung scharf beobachtet, und was ihm an beiden mißfällt, weiß er geschickt zu formulieren; aber Gottfrieds Natur und seine Kunstauffassung stand der Wolframs zu fern, als daß er dessen eigentliche Bedeutung hätte würdigen können. Für Gottfried liegt die rechte Straße der Kunst offen da: Heinrich von Veldeke hat sie begonnen, Hartmann von Aue hat sie ausgebaut, er selbst setzt sie in gerader Richtung fort, auf ihr fährt sich's glatt und bequem einher. Der Sonderling, der, statt ihr zu folgen, abseits über die Felsen klettert, der Dichter, der sich seinen eigenen schwierigen Stil bildet, statt sich an die klare und gefällige Art Hartmanns anzuschließen, ist ihm fremd und unsympathisch. Gottfried ist nach Geschmack und Kunstübung mehr für das leicht Verständliche als für das Tiefe, mehr für das Weiche als für das Kräftige, mehr für das Schöne als für das Charakteristische, und in alledem ist Wolfram sein Widerpart. Ihn treibt nicht Wolframs mystischer Drang zu den Geheimnissen Gottes und der Natur, er sieht nicht sein Lebensideal in ritterlicher Thatkraft und ihrer Vereinigung mit sittlich-religiöser Vollkommenheit, sondern für ihn bilden die rein menschlichen Neigungen eines empfindsamen Herzens den eigentlichen Lebensinhalt, und soweit es das Gesetz höfischer Sitte gestattet, auch die eigentliche Lebensnorm.





Tristans und Morolts Zweikampf.

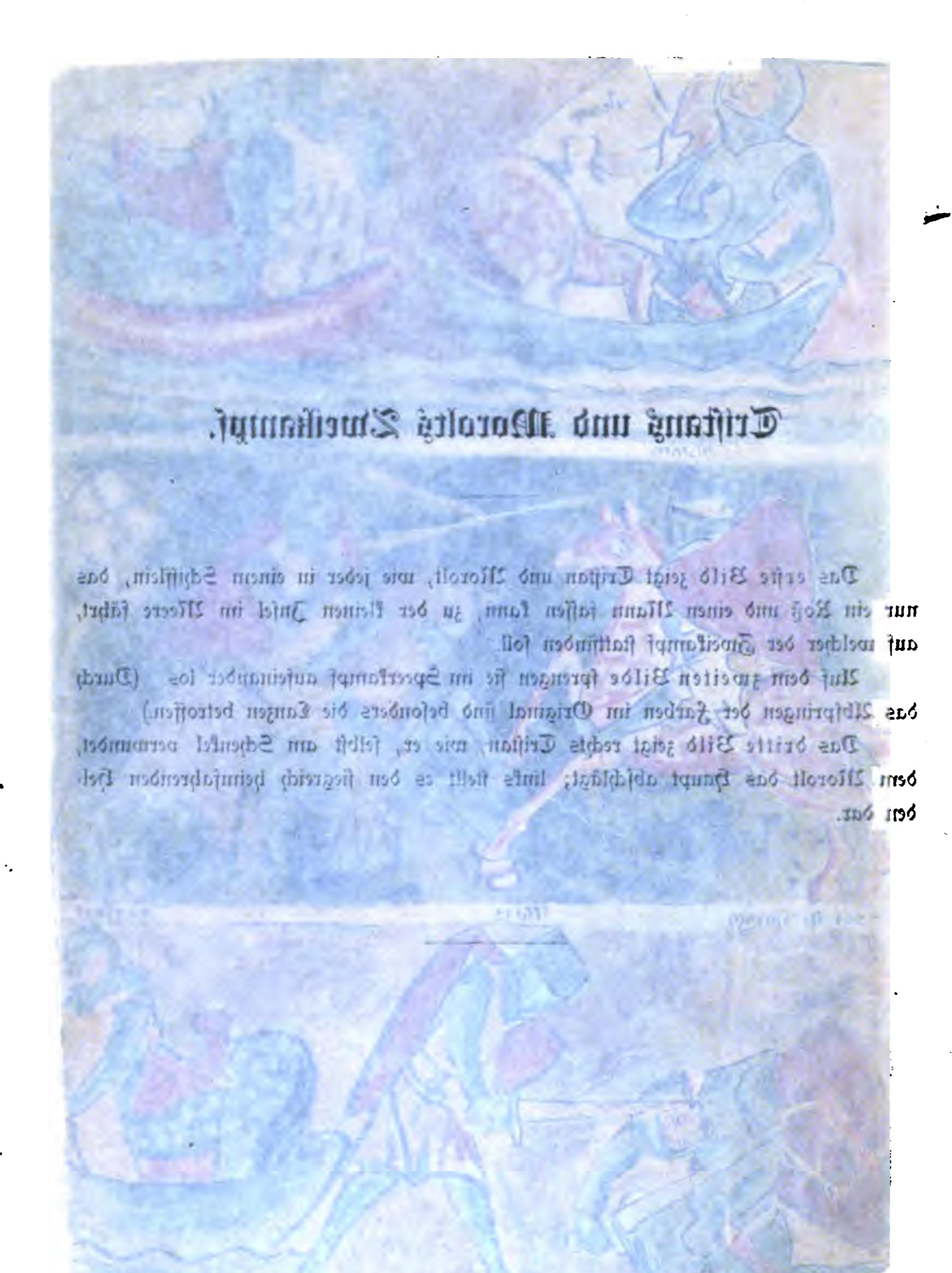
Aus einer Handschrift des 13. Jahrh., in der Hof- und Staatsbibliothek zu München.

Tristans und Morolts Zweikampf.

Das erste Bild zeigt Tristan und Morolt, wie jeder in einem Schifflein, das nur ein Roß und einen Mann fassen kann, zu der kleinen Insel im Meere fährt, auf welcher der Zweikampf stattfinden soll.

Auf dem zweiten Bilde sprengen sie im Speerkampf aufeinander los. (Durch das Abspringen der Farben im Original sind besonders die Lanzen betroffen.)

Das dritte Bild zeigt rechts Tristan, wie er, selbst am Schenkel verwundet, dem Morolt das Haupt abschlägt; links stellt es den siegreich heimfahrenden Helden dar.



Auch der „Tristan“ ist ein biographischer Roman wie der „Parzival“. Auch er beginnt mit den Eltern des Helden und sollte bis zu dessen Tode reichen. Aber es ist nicht die Bildung seines Charakters, seine stufenweise Entwickelung durch Thaten und Leiden zu innerer Klärung und zur Erreichung eines hohen Zieles männlichen Strebens, was uns hier vorgeführt wird. Der ganze Stoff ist von vornherein um den einen Mittelpunkt konzentriert, von dem alle Wärme und alles Licht auf ihn ausstrahlt: die Allmacht der Minne. Es ist ein förmlicher Minnekultus, dem die Dichtung geweiht ist. Aber dieser Kultus bedeutet keineswegs eine Entfesselung der Sinnenlust, sondern er erheischt auch williges Tragen bitterer Schmerzen und die Bethätigung edler Herzenseigenschaften. Als Lohn dafür verleiht er innere Beseligung auch im Leiden. Gottfried stellt in seiner kunstvoll geformten Einleitung ausdrücklich die Erzählung unter diesen einen Gesichtspunkt.

Unter ihn fällt auch schon die Vorgeschichte. Tristan ist die Frucht der heimlichen, leidvollen Liebe des Fürsten Riwalin von Parmenien und Blanscheflurs, der Schwester des Königs Marke von Kurnwal. Riwalin ist im Kampfe für Marke schwer verwundet worden. Im Überwallen zärtlichen Schmerzes gibt Blanscheflur sich dem geliebten Todsiechen hin. Während er wider alles Vermuten wiederhergestellt wird, merkt sie, daß sie ein Kind von ihm unter dem Herzen trägt, und als er nun durch die Nachricht von einem Einfall seines feindlichen Lehnsherrn, des bretonischen Herzogs Morgan, in sein Land heimgerufen wird, entweicht sie heimlich mit ihm. In Parmenien wird die Ehe vollzogen; dann zieht Riwalin Morgan entgegen und fällt im Kampfe. Überwältigt von der Trauerbotschaft, gebiert Blanscheflur gleich Herzeloyden unter leiblichen und seelischen Qualen den Helden der Dichtung; aber schon indem sie ihm das Leben gibt, findet sie selbst den Tod. Riwalins treuer Marschall, Rual, nimmt den Verwaisten als sein Kind an.

Anders als Parzival erhält nun Tristan von vornherein die sorgfältigste Ausbildung für seinen Stand, nicht nur im Jagen, Turnieren und anderen ritterlichen Fertigkeiten, sondern auch in den Schulkünsten, und eine ganz besondere Gewandtheit eignet er sich in den fremden Sprachen und in der Kunst des Gesanges und des Saitenspieles an. Im Gegensatz zum tumben Parzival ist Tristan das frühreife, höfische Wunderkind.

Als er daher von norwegischen Kaufleuten entführt, durch den Zufall an König Markes Hof verschlagen wird, macht sich der Vierzehnjährige durch sein staunenswertes Wissen und Können wie durch sein gewandtes Wesen zum allgemeinen Liebling. So findet ihn der treue Rual nach jahrelangem, entbehrungsreichem Suchen bei Marke gut aufgehoben. Und als er nun die beiden Nichtsahnenden über ihre Verwandtschaft aufklärt, beschließt Marke, ehelos zu bleiben, um seinen lieben Neffen als Erben einsetzen zu können. Tristan kehrt zunächst in die Heimat zurück, nimmt Blutrache an Morgan, dem Mörder seines Vaters, gewinnt Parmenien wieder und läßt es Rual mit seinen Söhnen zu Lehen; dann aber begibt er sich wieder zu Marke.

Dort hatte inzwischen König Gurmun von Irland durch seinen Schwager Morolt einen drückenden und schmachvollen Zins einfordern lassen. Das einzige Mittel, von ihm befreit zu werden, den Zweikampf mit Morolt, hatte niemand gewagt. Tristan unterzog sich ihm (vgl. die beigeheftete farbige Tafel „Tristans und Morolts Zweikampf“). Auf einer kleinen Insel im Meere maßen sich die beiden, während ihre Leute am nahen Strande des Festlandes warteten, und Tristan kehrte allein zurück als Sieger im blutigen Holmgang, aber mit einer Wunde von Morolts vergiftetem Schwert, die, wie ihn dieser hatte wissen lassen, niemand als Morolts Schwester, König Gurmuns Gattin Isolt, zu heilen vermochte. Das interessante Problem, wie der Held es fertig bringen wird, von der Schwester dessen, den er erschlagen hat, sich das Leben retten zu lassen, wird glücklich gelöst. Es gelingt Tristan auf klug vorbereitete Weise, daß er, ohne Verdacht zu erregen, als armer kranker Spielmann an Gurmuns Residenz nach Irland kommt. Seine unvergleichliche Kunst erregt allgemeine Bewunderung, sein Siechtum allgemeines Mitleid. Auch die Königin erfährt von ihm, und gegen die Verpflichtung, ihre Tochter, die an Schönheit wie an Geistesgaben unvergleichliche junge Isolt, in der Musik zu unterweisen, heilt sie ihn. So treten sich denn der Held und die Heldin des Gedichtes zum ersten Male gegenüber, unbefangen und ohne zu ahnen, was eines einst dem anderen werden wird. Tristan, oder Tantris, wie er sich als Spielmann nennt,

unterrichtet sie mit glänzendem Erfolge; dann kehrt er zu Marke zurück. Aber dort wartet seiner Neid und Mißgunst der Vasallen.

Eifersüchtig auf Tristans Macht und glänzende Zukunft, zwingen sie den widerstrebenden Marke, sich zur Ehe zu entschließen, damit nicht Tristan, wie es der König gewollt hatte, einst das Reich erbe. Isolden, von deren Vorzügen der Heimgekehrte so viel zu rühmen gewußt hat, soll er wählen, und Tristan selbst, der edelmütig Markes Einwendungen beseitigt, soll die Werbung ausführen. Ein Zufall hilft dem Helden, die gefährliche Aufgabe glücklich zu lösen. Es ist eines der verbreiteten, sagenhaft novellistischen Motive, die sich von den verschiedensten Seiten her an die Tristanfabel ankristallisiert haben. Ein Drache verwüstet Gurmuns Land; wer ihn erlegt, soll die Hand der schönen Königstochter erhalten. Tristan verrichtet die schwere That, und fast kostet sie ihm das Leben. Ein anderer sucht ihn um den Lohn seines Werkes zu bringen, im entscheidenden Augenblick wird jedoch der Betrüger entlarvt und des Helden Anspruch glänzend erwiesen.

Aber ein anderes Moment treibt, noch ehe diese Lösung erfolgt, die Spannung aufs höchste. Schon wissen die Frauen, daß Tristan der wirkliche Bezwinger des Drachen ist, schon haben sie mit ihm verabredet, wie er öffentlich sein Recht vertreten soll, schon regt sich heimliche Neigung in der jungen Isolt für den Helden, den sie alsbald als ihren Lehrer, den Spielmann Tantris, erkannt hat, da führt sie ein Zufall zu der Entdeckung, daß dieser Tantris kein anderer als Tristan, der Mörder ihres Oheims ist. Alsbald schlägt die keimende Liebe in glühenden Haß um. Mit seinem eigenen Schwerte, das ihn verraten hat, überfällt sie den Wehrlosen, die Blutrache und die Strafe für den Betrug, den er ihnen gespielt hat, zu vollziehen. Nur die Dazwischenkunft der besonneneren Mutter vermag ihr Einhalt zu thun, und die gewandte Vermittelung Brangänens, ihrer Verwandten und Vertrauten, bringt eine Aussöhnung zu stande. Tristan gelingt es nun, seine Werbung für Marke mit Erfolg vorzutragen und die betrügerischen Ansprüche des vorgeblichen Drachenbezwingers vor versammeltem Hofe zu schanden zu machen.

So folgt Isolt mit der treuen Brangäne dem Helden auf die Seereise nach Kurnwal zu ihrem Verlobten; freilich mit innerem Widerstreben, denn immer noch nährt sie den Haß gegen Tristan, ihren Begleiter. Einem modernen Bearbeiter des Stoffes würde es naheliegen, als Wurzel dieses Hasses die Liebe erkennen zu lassen und deren siegreichen Durchbruch von innen heraus zu motivieren. Nach der alten Sage aber ist es eine Zaubermacht, die, von außenher zufällig hereinbrechend, Isolden und Tristan unwiderstehlich zur Minne zwingt. Die alte Isolt hat Brangänen einen Liebestrank mitgegeben, den sie in Kurnwal ihrer Tochter und Marke beibringen soll, um sie unauflöslich aneinander zu fesseln. Ein unglücklicher Zufall läßt auf der Reise Tristan und Isolden von dem Tranke genießen. Vergeblich kämpft bei dem Manne Ehre und Treue, bei dem Weibe die Scham mit der mächtig aufsteigenden Minne. Bald verraten ihre Blicke einander, was in ihnen vorgeht, andeutenden Worten folgt das Bekenntnis, und endlich lassen sie der übermächtigen Leidenschaft die Zügel schießen.

In der Schilderung dieser seelischen Vorgänge und ihrer charakteristischen Äußerungen zeigt sich Gottfrieds weiche, empfindsame und in der Fülle glänzender Darstellung schwelgende Kunst auf ihrer Höhe. Und er bedient sich ihrer, um diese Szenenreihe auch als den Höhepunkt seiner ganzen Erzählung deutlich herauszuarbeiten. In ein anderes psychisches Problem als Tristans und Isoldens liebende Empfindungen in Freud' und Leid aber dringt er auch in dem ganzen folgenden Teile nicht ernsthaft ein. Nicht die inneren, sondern die äußeren Konflikte, zu denen diese Liebe führt, beschäftigen ihn fortan. Es ist im Grunde eine Reihe echt romanischer Ehebruchsnovellen, die nun folgt, und die nicht sowohl durch die innere Notwendigkeit einer fortschreitenden Handlung als durch die Identität der durch das ständige Motiv erforderten Personen zusammengehalten wird: das Liebespaar Tristan und Isolt, der betrogene Ehemann Marke. Echt romanisch ist das Geschick, mit dem dabei spannende Situationen geschaffen, schwierige Knoten geschürzt und gelöst werden, echt romanisch auch der Leichtsinn, mit dem über die sittlichen Probleme hingehuscht wird. Die ganze Fabel ist tragisch gefaßt, aber nicht die

ethische Tragik des Motives, daß die Liebenden in der verzehrenden Leidenschaft sittlich untergehen, kommt zur Geltung, sondern nur die tragische Verwickelung der Verhältnisse, die ihrem Liebesverkehr immer neue Gefahren und schließlich ihnen selbst den Tod bringt.

So fehlt denn auch jede Steigerung in der Darstellung des sittlichen Verschuldens der beiden. Wir sehen nicht etwa, daß Isolt allmählich tiefer und tiefer in Verstellung, Hinterlist, Ehrlosigkeit und Verbrechen durch die unentrinnbare Gewalt der Minne hineingezogen wird. Sie beginnt die Ehe mit Marke gleich mit dem Äußersten. Um zu verbergen, daß sie selbst nicht mehr Jungfrau ist, läßt sie die getreue Brangäne ihre Stelle in der Hochzeitsnacht einnehmen und so ihre jungfräuliche Ehre opfern. Und dabei macht Isolt nicht etwa auch nur den Versuch, sich ganz für Tristan zu erhalten; unmittelbar nach Brangänen gibt sie sich selbst dem Marke hin. Der treuen Freundin und Verwandten aber lohnt sie ihre Aufopferung mit einem meuchlerischen Anschlag, der sie als die einzige Mitwisserin ihrer Schuld aus der Welt schaffen soll. Und als sie meint, daß die Schandthat vollzogen sei, und sie von Reue ergriffen wird, leugnet sie den Mördern den Auftrag, den sie ihnen erteilt hat, ins Gesicht ab und will sie statt des zugesicherten Lohnes mit dem Tode bestrafen. Glücklicherweise hatte die Barmherzigkeit der zum Morde Gedungenen Brangänen das Leben gerettet.

Die Listen und Betrügereien, mit denen dann Isolt in den folgenden Abenteuern ihren Gemahl hintergeht, reichen nicht entfernt an die Verwerflichkeit dieser ihrer ersten Handlungen. Weder die einen noch die anderen werden mit dem Charakter der Heldin und Wandelungen desselben in Zusammenhang gebracht, und so wird auch Tristan zum treulosen Ehrenschänder an seinem Verwandten, Freund und Wohlthäter, ohne daß die ethische Tragik dieses Motives erfaßt und seine Entwickelung aus den Charakteren versucht würde. Nicht einmal die dichterische Objektivität wird gewahrt, und Marke, dem Opfer der Anschläge des Liebespaares, werden die Versuche, sich Gewißheit über die Gerüchte vom Ehebruch seiner Frau und seines Neffen zu verschaffen und ihren Verkehr zu hindern, im einen Falle ebenso zum Vorwurf gemacht wie im anderen seine Vertrauensseligkeit, welche die Untreue der geliebten Frau nicht merken will. Wo eine Frau sich so benimmt, das etwa sind Gottfrieds Ausführungen, daß ihr Mann nur durch die Blindheit seiner einseitigen Liebe zu ihr darüber getäuscht werden kann, daß sie sich mit einem anderen abgibt, da trägt nicht sie, sondern er die Schuld. Es gibt eben nur ein Recht, das Recht der auf wechselseitiger unerschütterlicher Herzensneigung ruhenden Minne; an die Sitte ist diese nicht weiter gebunden als durch das höfische Gesetz, keinen öffentlichen Anstoß zu erregen.

Wie wenig diese Vorstellung von der Macht der Minne auch durch die Religion eingeschränkt wird, zeigt sich in der Art, wie Isolt und wie der Dichter selbst das Gottesurteil auffaßt. In einer feierlichen Fürstenversammlung, die über die gegen Tristan und Isolt erhobene Anklage des Ehebruchs beraten soll, beteuert Isolt ihre Unschuld und erklärt sich bereit, das Gottesurteil des glühenden Eisens über sich ergehen zu lassen. Die Zeit und der am Meere gelegene Ort, wo das Urteil stattfinden soll, werden bestimmt. Dorthin entbietet Isolt heimlich den Tristan; als Pilger verkleidet, soll er ihrer am Strande warten. Als nun ihr Schiff dort einläuft, veranlaßt sie den Pilger, sie ans Land zu tragen und dabei, scheinbar durch einen Fehltritt, mit ihr zu Boden zu fallen. Dann leistet sie den Reinigungseid in der Fassung, daß sie niemals bei einem Manne gelegen habe außer bei dem König Marke und jenem Pilger. Daraufhin nimmt sie das glühende Eisen und trägt es, ohne sich zu verletzen. Und nun sagt der Dichter vom Gottessohn, dessen Beistand Isolt angerufen hatte:

Da ward es deutlich offenbar
und aller Welt bestätigt klar,
daß der gar tugendsame Christ
windwendig wie ein Ärmel ist:
dorthin er sich anlegend naht,
wo jeder sein Anliegen hat,
so schmiegsam und so willig,
wie's für ihn recht und billig.
Zum Trug wie zur Aufrichtigkeit
ist jedem Herzen er bereit;
ob sich's um Ernst, um Blendwerk handelt,
nach jedes Willen er sich wandelt.

Daß der Dichter dieser Verse den christlichen Glauben nicht ernst nimmt, ist wohl klar.

Von ihrer schönsten Seite zeigt sich wieder Gottfrieds Kunst da, wo er von der höchsten Liebesseligkeit und dem größten Liebeskummer der beiden erzählen kann. Da nach Isoldens Rechtfertigung ihre Liebe zu Tristan doch wiederum dem Marke zweifellos wird, so verbannt er das Paar von seinem Hofe. Sie ziehen in die Wildnis; eine Felshöhle wird ihre Wohnung.

Aber dies armselige Leben wird für sie zur Zeit des höchsten Glückes. Ungestört und ungeteilt einander hingegeben, genießen sie ein wonniges Liebesidyll. Der plätschernde Bach, die blumenbedeckte Wiese, schattenspendende Linden und die heimlich-trauliche Grotte bilden die anmutige Szenerie, in die der Dichter bald einen vielstimmigen Vogelchor, bald die sehnsüchtigen Weisen der Harfe und des Gesanges der beiden Liebenden, bald ihre schwermütigen Erzählungen von den Schicksalen berühmter Liebespaare hineinklingen läßt.

Auf kurze Zeit werden sie von Marke, dessen Vertrauen sie sich wieder erlistet haben, an den Hof zurückgeführt. Dann erfolgt eine Entdeckung, die dem unglücklichen König jeden Zweifel nehmen muß, und Tristan ist gezwungen, zu fliehen. Die leidvollen Empfindungen der zurückbleibenden Isolt, die Klagen, in die sie sie ausströmen läßt, und nicht minder die seelische Verfassung des unstet und unbefriedigt in der Fremde umhergetriebenen Tristan geben dem Dichter Gelegenheit, das zarte Nachfühlen, mit dem er sich in die Zustände liebender Herzen vertieft, und die kunstvollen Mittel seines poetischen Stiles an den Tag zu legen. Besonders bot ihm dabei das wichtigste Ereignis aus Tristans weiterer Geschichte ein interessantes Problem. Am Hofe des Herzogs von Arundel, dem er kriegerischen Beistand geleistet hat, lernt Tristan eine andere Isolt, die Weißhändige, des Herzogs Tochter, kennen. Die Erinnerung an seine Geliebte Isolt, die Blonde, die in Tristan durch den Verkehr mit ihrer Namensschwester wieder zu frischestem Leben erwacht, vereint sich mit dem Wohlgefallen an dem liebenswürdigen Mädchen zu einer merkwürdigen Gefühlsmischung, einer Liebe, von der er sich selbst nicht klar ist, ob sie mehr der fernen oder der gegenwärtigen Isolt gilt. Seine Herzensergießungen, die bald die eine, bald die andere meinen, muß die Weißhändige auf sich allein beziehen, und sie erwidert die vermeintliche Liebe mit wirklicher. In einem der Gottfrieds Art so recht entsprechenden Selbstgespräche, in denen der Held seine schwankenden Empfindungen und Erwägungen zergliedert, bricht die große Dichtung ab.

Zwei Fortsetzer, die uns beide berichten, daß Gottfried an der Vollendung seines Werkes durch den Tod gehindert worden sei, haben es, jeder in seiner Weise, zu Ende geführt: **Ulrich von Türheim**, der seine Fortsetzung um 1240 in Schwaben dichtete, mit geringem Geschick, **Heinrich von Freiberg**, der sein Gedicht um 1300 für einen böhmischen Herrn von Leuchtenburg verfaßte, in gewandterer Weise, die nicht ohne Glück Gottfrieds Stil nachahmt.

Sie berichten, wie Tristan Isolt Weißhand heiratet, aber durch die Gedanken an die erste Geliebte abgehalten wird, mit ihr in ehelicher Gemeinschaft zu leben, wie er wieder an Markes Hof kommt, wo sich in verschiedenen Abenteuern das alte Spiel mit der blonden Isolt wiederholt, bis er nach Arundel zurückkehrt und dort die Weißhändige nun wirklich zu seinem Weibe macht. Bei einem ritterlichen Abenteuer durch einen vergifteten Speer verwundet, schickt er der blonden Isolt einen Boten übers Meer, der sie von Markes Hof herbeiholen soll, damit sie ihn durch die von der Mutter ererbte Kunst heile. Wenn sie auf dem zurückkehrenden Schiffe weilt, so soll — das alte Motiv der Theseusfabel — ein weißes Segel das anzeigen, während ein schwarzes ihr Ausbleiben ankündigen wird. Schon naht das Schiff; auf die sehnsüchtige Frage des siechen Helden antwortet die an seinem Lager weilende Gattin fälschlich, daß das Schiff das schwarze Segel führe. Da bricht ihm der Kummer das Herz. Die Langgeliebte findet ihn, als sie gelandet ist, als Leiche; so stirbt auch sie vor Gram. Marke aber erfährt mit der Nachricht von ihrem Tode auch, wie der unselige Trank es gewesen sei, der sie zur Minne gezwungen. Tiefbekümmert läßt er die Leichen nach Kurnwal führen und sie nebeneinander bestatten; auf Tristans Grab setzt er einen Rosendorn, auf Isoldens eine Weinrebe. Die wachsen auf und schlingen sich fest ineinander.

Heinrich von Freiberg behauptet, in seiner Fortsetzung der französischen Dichtung des Thomas, dem Vorbilde Gottfrieds, zu folgen. Gleichwohl gehört seine Quelle ebenso wie die des Ulrich von Türheim in den Kreis der Versionen Berols und Eilharts (vgl. S. 91). Die weit kunstvollere Erzählung des Thomas hat zu den Vorzügen von Gottfrieds Dichtung wesentlich beigetragen. Denn Gottfried hat sich ihr sehr eng angeschlossen. Freilich sind uns von dem Werke des Franzosen nur Bruchstücke erhalten, die erst kurz vor dem Punkte einsetzen, wo Gottfried abbricht. Aber in einer altenglischen Dichtung und namentlich in einer altnordischen Prosa liegen uns vollständige Wiedergaben von Thomas' „Tristan" vor, die uns das aus jenen

Fragmenten zu gewinnende Urteil über Gottfrieds Verhalten zu seiner Quelle wesentlich vervollständigen helfen. Gottfried folgt ihr nicht nur sachlich bis ins einzelne, auch die zierliche, höfische Kunstform mit bestimmten stilistischen Effekten und der Richtung auf das Seelenleben fand er schon bei Thomas vorgebildet. Wie sehr ihm französische Dichtung und französisches Wesen überhaupt als Muster galt, zeigt schon seine Vorliebe für das Einflechten französischer Worte und Phrasen, ja ganzer französischer Verse. In dem Grade wie Gottfried kokettiert kein anderer Dichter mit der französischen Sprache.

Anderseits haben, wie wir sahen, Heinrich von Veldeke und vor allem Hartmann von Aue wesentlichen Einfluß auf Gottfrieds Kunst geübt. Aber man darf dabei Gottfrieds selbständige Leistung nicht unterschätzen. In der Beherrschung von Sprache und Metrik ist er ein Meister ersten Ranges. Seine Verse sind die glattesten, seine Reime die kunstvollsten unter denen der drei großen Epiker. In allerlei metrischem und stilistischem Zierat gefällt er sich noch mehr als sein Vorgänger Hartmann. Besonders liebt er die spielende Wiederholung desselben Wortes in verschiedener Verbindung oder in verschiedener Bedeutung, die Häufung verschiedener Bildungen aus ein und demselben Wortstamme, das Aufschmücken der Reime durch diese Künste. Freilich gerät er dabei auch gelegentlich in inhaltsleere Tändelei, und die Wiederholung sowohl wie andere Arten des Spieles mit Worten und Begriffen führen ihn bei aller Virtuosität doch auch nicht selten in redselige Umständlichkeit und Breite. Seine Stilkünste entwickelt er hauptsächlich da, wo er Seelenzustände malt oder eigene Reflexionen einflicht. Auch zu diesen neigt er noch mehr als Hartmann. Und immer wieder ist die Minne, ihre Psychologie, ihre Ethik und ihre Lebensregeln, das Thema dieser feinfühligen Erörterungen, mit denen die ganze Liebesgeschichte des Paares durchwirkt ist. Es ist mehr die Art der Minnebüchlein und der höfischen Reflexionslyrik, die in diesen Partien des Werkes zu breiter und glänzender Entwickelung gelangt, als die epische Weise.

Freilich ist Gottfried auch ein gewandter und interessanter Erzähler, aber so sehr neigt er doch zum Reflektieren, daß er mehrfach selbst die Erzählung in die Allegorie auflöst. Als er Tristans Schwertleite und zunächst seine Ausstattung für sie schildern soll, sagt er, daß es viererlei war, wodurch die prächtige Ausrüstung hergestellt wurde: der Stoff der Kleidung war Hochsinn und Reichtum, die Verständigkeit war es, welche diese beiden so zuschnitt, daß sie zu einander paßten, und höfischer Sinn nähte darauf das Ganze zusammen. Zur wirklichen Schilderung kommt er dann überhaupt nicht; der Gedanke, daß andere Dichter vor ihm alles das schon besser gemacht hätten, führt ihn auf jene klassische Charakteristik seiner litterarischen Vorgänger und Zeitgenossen, in der er die beste Probe seines selbständigen Könnens abgelegt hat. Als er Morolts und Tristans Zweikampf erzählt, sagt er, nicht einer habe gegen einen, sondern vier hätten gegen vier gekämpft: Morolt habe die Kraft von vier Männern gehabt, auf Tristans Seite aber hätten noch Gott, Recht und mutiger Wille gestanden. Jene Felshöhle, in der das Liebespaar eine so glückliche Zeit verlebte, legt er, wie die Theologen und geistlichen Poeten das himmlische Jerusalem der Apokalypse, bis in ihre einzelnsten Teile allegorisch aus: Dimensionen und Gestalt des Raumes, Wände, Estrich, Thür, Riegel, Fenster, Bett, alles wird auf Eigenschaften, Tugenden und Fehler der Minne und ihrer Diener gedeutet. Es ist das erste Beispiel einer im 14. und 15. Jahrhundert mit besonderer Vorliebe gepflegten Dichtungsgattung, der Minneallegorie.

Von dem freundlichen Humor seines Vorbildes Hartmann hat Gottfried so wenig wie von dem seines Gegners Wolfram. Ein wehmütiger Ernst ist die Grundstimmung seines Gedichtes.

Selbst aber innerlich ergriffen von seinem Gegenstande, weiß er ihm trotz allen Schwächen mit seiner reichen Kunst wieder und wieder die Herzen zu gewinnen.

Gottfried hat seinen „Tristan" zwischen Wolframs „Parzival" und „Willehalm", also um 1210 gedichtet. Mit ihm, Hartmann und Wolfram, hat die höfische Epik ihren Höhepunkt erreicht. Die höfischen Erzähler der Folgezeit wandeln die Wege dieser großen Meister und sind froh,



Darstellung aus dem „Wigalois" von Wirnt von Gravenberg: Wigalois begegnet in Begleitung einer Jungfrau und eines Zwerges einer anderen Jungfrau, die klagend die Hände ringt. Aus einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, in der Bibliothek der Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde zu Leiden. Vgl. Text, S. 129.

wenn sie die Art ihres Vorbildes treffen. Die Besonderheiten von Hartmanns, Gottfrieds und Wolframs Kunstübung sind in der verschiedenen Färbung ihrer Dichtung deutlich erkennbar. Hartmanns Einfluß erstreckt sich über das ganze Verbreitungsgebiet der höfischen Epik, und er macht sich vielfach auch bei Dichtern geltend, die zugleich entweder Gottfried oder Wolfram folgen. Auch die kleinen Talente lernen von ihm eine flüssige und gebildete Form der Darstellung. Besonders ist und bleibt er das Vorbild für den Artusroman. Schon sein Zeitgenosse Ulrich von Zatzikhoven, ein Thurgauer Kleriker, zeigt in seinem bald nach 1194 gedichteten „Lanzelet", dem ältesten deutschen Artusroman nach dem „Erec", entschieden die Einwirkung dieses Erstlingswerkes Hartmanns. Die zuerst in einer Dichtung Chrétiens von Troyes überlieferte Erzählung von Lanzelet mit ihren traditionellen Kampf- und Liebesszenen, ihrem

märchenhaften Apparat von Feen und Zauberwerk, ihren gefährlichen Streitern und ihren merkwürdig entgegenkommenden Frauen, die beiderseits von dem ebenso tapfern wie weitherzigen Helden besiegt werden, stellt so recht den Durchschnittstypus des französischen Abenteuerromans aus dem Artuskreise dar und hat wohl gerade deshalb im ganzen Abendlande Verbreitung gefunden. Auch in Deutschland hat man sie bis ans Ende des Mittelalters wiederholt bearbeitet.

Ulrich von Zatzikhoven ist noch ein ziemlich ungeschickter Erzähler, der auf dem Übergang von der älteren volksmäßigen zur modernen höfischen Stilgattung steht. Weit ausgebildeter ist schon die Kunst Wirnts von Gravenberg, eines Landsmannes des Wolfram von Eschenbach, der nach eines Knappen ungenauer mündlicher Mitteilung über den Inhalt eines altfranzösischen Gedichtes, des „Bel Inconnu“ des Renald de Beaujeu, unter vielen selbständigen Änderungen und freien Zuthaten die abenteuerliche Geschichte von „Wigalois“ (vgl. die Abbildung, S. 128), Gaweins Sohn, erzählt. Er steht schon stark unter dem Einfluß auch der reiferen Dichtungen Hartmanns, und er kommt diesem unter den Epigonen am nächsten. Aber er zeigt auch, welchen Zauber Wolfram auf seine Zeit ausübte. Denn als er mitten in seinem Werke mit den sechs ersten Büchern des „Parzival“ (bald nach 1203) bekannt wurde, feierte er alsbald Wolfram als den Weisen von Eschenbach, der besser gesprochen habe als je eines Laien Mund, und neben Hartmann hinterläßt von da an auch Wolframs Kunst im „Wigalois“ ihre Spuren. Die an ziemlich abgeschmacktem Zauber-, Wunder- und Ungeheuerwesen reiche Erzählung ist sittsamer als der „Lanzelet“ und mit mancherlei Sentenzen und Reflexionen verbrämt, die Wirnts Charakter, seiner Moral und seiner Auffassung des Rittertums alle Ehre machen. Seine Dichtung erfreute sich großer Beliebtheit, und sie wurde neben Hartmanns und Wolframs Werken ein Muster für die jüngere Artusdichtung der bayrisch-österreichischen Länder.

Standen schon Wolfram und Wirnt ihren Quellen, die sie nur hörten, nicht lasen, weit freier gegenüber als die westdeutschen Epiker, so benutzen diese späteren bajuvarischen Artusdichter überhaupt keine bestimmten französischen Vorlagen mehr, sondern sie bauen sich ihre Erzählungen aus eigener Erfindung und mancherlei Motiven auf, die ihnen aus verschiedenartigen auswärtigen und einheimischen Überlieferungen zuflossen, vielfach auch den älteren Epikern entlehnt oder nachgebildet wurden. Ihren Zuhörern freilich, die nicht erfundene, sondern wahre Geschichten hören wollten, flunkern sie allerlei von schriftlichen romanischen Quellen vor. Alles das gilt auch schon für den Dichter, der zuerst in den österreichischen Landen einen Artusromam verfaßt hat, den Kärntner Heinrich von Türlin.

Um 1215 oder 1220, jedenfalls nach Hartmanns Tode, den er lebhaft beklagt, schuf er einen umfänglichen Roman, die „Krone“ (der Abenteuer), angeblich nach einem großen Epos Chrétiens von Troyes, thatsächlich aus mancherlei Stoffelementen, zu denen unter anderen auch Chrétiens „Perceval“ gehört. Planlos genug stellt er sich zunächst eine Geschichte des Artus zur Aufgabe, während in Wirklichkeit Gawein der eigentliche Held der Abenteuer wird, auch der Abenteuer des Grals. Gawein ist es hier, der nach Parzivals erfolglosem Besuch auf der Gralsburg die erlösende Frage thut; aber sie hat nicht jene beseligende Folge wie bei Wolfram, sondern alles verschwindet vor der Frage wie ein Zauberwerk.

Ganz aus eigenen Einfällen und Reminiscenzen zimmerte sich der Stricker, ein Fahrender, der wenigstens zeitweise in Österreich dichtete, eine Erzählung von dem Artusritter „Daniel von dem blühenden Thal“ zurecht, für die er kühn genug Alberich von Besançon nach dem Vorbilde des Pfaffen Lamprecht (vgl. S. 75) als Gewährsmann in Anspruch nahm. Die Kosten der Darstellung bestreitet er wesentlich mit Hartmanns Mitteln, aber sie bleibt doch hinter der Art

Hartmannscher Erzählung ebenso weit zurück wie der von Liebessachen fast ganz freie, an allerlei Riesen-, Zwerg- und Zauberwerk um so reichere Inhalt seines Romanes hinter den poetischen Stoffen seines Vorbildes. Und doch konnte solche Leistung einem anderen wieder zum Muster werden: etwa 40 oder 50 Jahre nach dem „Daniel" ließ der Pleier einen ähnlichen „Garel von dem blühenden Thal" folgen, in dem er die Handlung ganz planmäßig anordnete, sonst aber hier wie in seinen beiden anderen, gleichfalls erfundenen Artusromanen, dem „Tandarois" und dem „Meleranz", zeigte, daß sich ihm Erinnerungen an die älteren Epiker, besonders an Hartmann, Wirnt und Wolfram, leichter einstellten als eigene Gedanken.

Der Stricker wie der Pleier sind auch nicht frei von den Einflüssen der Volksdichtung, und vollends zeigt ein der Zeit nach wohl zwischen den Werken der beiden liegender „Wigamur" eine originelle Mischung höfischer und spielmännischer Elemente. War Held Wigamur dem Wigalois nachgebildet, wie Wigamurs Begleiter, ein Adler, dem treuen Genossen von Hartmanns Iwein, dem Löwen, entsprach, so benannte nun ein schwäbischer Poet, Konrad von Stoffeln, nach Pleiers Garel seinen Helden Gauriel, und statt des Löwen gab er ihm einen Bock bei. Der nicht eben wählerische Püterich von Reicherzhausen, der 200 Jahre später mit größtem Eifer alte Rittermären sammelte, that dem Gedichte trotz seiner nicht ganz ungewandten Erzählungsweise kein Unrecht, wenn er es ein thörichtes Buch nannte. Von einigen anderen, teilweise aus Mitteldeutschland stammenden Artusromanen des 13. Jahrhunderts liegen uns Fragmente vor; von einem großen cyklischen Werke dieser Gattung, welches Gottfried von Hohenlohe dichtete, hören wir nur durch Rudolf von Ems.

Wolfram beeinflußt die epische Erzählungsweise in den bayrisch-österreichischen und mitteldeutschen Landschaften; meist, wie sich schon zeigte, neben Hartmann von Aue. Und es gereichte den geringeren Kräften nur zum Vorteil, wenn sie bei mancherlei Anklängen an Wolframs Dichtungen im wesentlichen doch dem einfacheren, klareren und leichteren Stile Hartmanns nachstrebten. Aber auf viele übte gerade das schwer Verständliche in Wolframs Ausdrucksweise und der mystische Schimmer tiefgründiger Weisheit und Gelehrsamkeit, der über seiner Dichtung lag, den größten Reiz. Dichtern, denen es vor allem darauf ankam, daß die poetische Kunst der Berufsgelehrsamkeit gleichgeachtet werde, galt der weise Laie von Eschenbach besonders viel, und mit dunkler und geschraubter Sprache und dem angemaßten Scheine gelehrten Tiefsinnes meinten sie ihn zu erreichen oder auch zu übertreffen. In dieser Richtung wirkte Wolframs Kunst weit über die Kreise der Epiker hinaus vor allem auf die älteren Meistersänger.

Und auch am längsten von allen Epikern der Blütezeit hat sein Einfluß fortgedauert. Der Inhalt seiner Dichtungen drang tief ins deutsche Leben hinein. Noch bis über das Mittelalter hinaus nannten niederdeutsche Bürger ihre ritterlichen Festspiele einen Gral; Wolframs ideale Auffassung des Rittertums blieb unvergessen, an ihr richtete sich mancher in den Zeiten des Niederganges der Ritterschaft auf, Parzival wurde damals den in rohem Materialismus versunkenen Rittern als beschämendes Kontrastbild gegenübergestellt; im Jahre 1477 wurde Wolframs „Parzival" gedruckt, und weitere Versuche, die man um diese Zeit machte, die alte ritterliche Poesie wieder zu beleben, knüpften an des Eschenbachers Kunst an.

Freilich wußte man dabei zwischen Original und Nachahmung nicht zu scheiden. Ja, den größten Ruhm unter Wolframs vermeintlichen Werken genoß damals eines der Erzeugnisse, mit denen Dichter des 13. Jahrhunderts auszuführen suchten, was der große Meister unvollendet gelassen hatte. Es war der sogenannte „Jüngere Titurel", eine riesige Dichtung, die ein bajuvarischer Poet jedenfalls noch vor 1272 über Wolframs köstlichen Fragmenten aufbaute.

Er wußte seines Vorbildes Manier geschickt genug nachzuahmen, um sein Werk als Wolframsches Gut passieren zu lassen, obwohl er schließlich neben dem Namen Wolframs, unter dem er sich sonst verbirgt, doch auch den eigenen, **Albrecht**, einflicht, und obwohl er eigentlich in seinem künstlerischen Vermögen ebenso weit von seinem Meister absteht wie in seiner viel einseitigeren, geistlichen Anschauungsweise. Überall meint er das Original überbieten zu müssen, alles steigert er ins Schrankenlose: die Masse der Abenteuer, die sich verwirrend um den dünnen Faden der Erzählung schlingt, die Menge der willkürlich erfundenen, fremd klingenden Namen, die naturhistorische fabulose Gelehrsamkeit, die Wunder des Grals, die Größe der Heldenthaten, die Pracht der Ausstattung und den Plan des Ganzen.

Vorgeblich nach der Dichtung jenes zweifelhaften Kyot (vgl. S. 113), thatsächlich nach Motiven die ihm aus Wolframs Werken, verschiedenen litterarischen und sagenhaften Überlieferungen anderer Art und aus eigener Erfindung zuflossen, hat er um die Helden- und Liebesabenteuer Schionatulanders eine Geschichte des Gralkönigtums von der Zeit Christi bis auf Parzivals Nachkommen gesponnen. Hatte Wolfram am Schlusse seines „Parzival" neben das occidentalische geistlich-ritterliche Königtum des Grals das orientalische des Priesters Johannes gesetzt, so spielt nun Albrecht am Schlusse seines „Titurel" den höchsten Trumpf aus, indem er diese beiden Herrschaften in Parzivals Person vereinigt, der die Gralsburg mit ihrem kostbaren Tempel (vgl. die Abbildung, S. 132) nach Indien versetzt und selbst zum Priester Johannes wird. Auch in der metrischen und sprachlichen Form überbietet er sein Muster: die kunstvolle Strophenform der Fragmente gestaltet er durch die Einführung von Cäsurreimen noch künstlicher, die Ausdrucksweise noch gesuchter und dunkler. Aber gerade das machte auf die Folgezeit besonderen Eindruck.

Weniger anspruchsvoll, aber auch weniger erfolgreich waren die anderen Fortsetzer Wolframs. **Ulrich von Türheim** (vgl S. 126) hat wie den „Tristan" Gottfrieds so in späteren Jahren auch Wolframs „Willehalm" nach französischer Quelle fortgeführt, während **Ulrich von Türlin** zwischen 1261 und 1269 für König Ottokar von Böhmen eine Vorgeschichte zum „Willehalm" dichtete, in welcher er die von Wolfram vorausgesetzten und angedeuteten Ereignisse, besonders Wilhelms Gefangenschaft bei den Heiden und seine Flucht mit Arabele, aus freier Kombination und, wo er sich nicht Wolframs Manier aufzwingt, mit leidlichem Geschick erzählt.

Schon durch den „Jüngeren Titurel" beeinflußt ist das zwischen 1276 und 1290 in Bayern verfaßte Gedicht von Parzivals Sohn „**Lohengrin**", das in nächstem Zusammenhang mit dem bekanntesten Erzeugnis des durch Wolframs Poesie beeinflußten Meistergesanges, dem Gedicht vom Wartburgkriege, steht.

Ein Teil desselben, eine Strophenreihe aus dem Wettstreit zwischen Klingsor und Wolfram, bildet die Einleitung. Als einen Beweis seiner Kunst trägt nämlich Wolfram vor Klingsor und dem Landgrafenpaar Lohengrins Geschichte vor, die denn auch in derselben Strophenform wie jener Teil des „Wartburgkrieges" verfaßt ist. Elsâm von Brabant wird von dem Dienstmann ihres verstorbenen Vaters, Friedrich von Telramunt, unter der falschen Vorspiegelung, daß sie ihm die Ehe versprochen habe, zur Gattin begehrt. Als ein gerichtlicher Zweikampf über Friedrichs Unrecht an die Widerstrebende entscheiden soll, erscheint, durch göttliches Gebot von der Gralsburg berufen, Lohengrin in einem vom Schwan gezogenen Nachen. Er besiegt den unbequemen Werber und reicht Elsam, die nun ihn selbst zum Manne wünscht, die Hand unter der Bedingung, daß sie niemals nach seiner Herkunft frage; sonst müsse er sie verlassen. Diese Erzählung ist nach Wolframs kurzer Skizzierung der Lohengrinfabel am Schlusse des „Parzival" frei ausgeführt. Wesentlich durch die Heidenkämpfe des „Willehalm" und des „Jüngeren Titurel" beeinflußt ist eine zunächst sich anschließende Darstellung der Heldenthaten, die Lohengrin, getreu dem Berufe des Gralritters, in Kriegen des „Kaisers" Heinrich (König Heinrichs I.) gegen heidnische Ungarn und Sarazenen verrichtet. Erst nach dieser Episode wird die Geschichte Elsams wieder aufgenommen.

Durch die Frau eines von Lohengrin im Turnier Besiegten läßt sich Elsam zu der verhängnisvollen Frage verleiten. Lohengrin muß sich von der Tiefbekümmerten trennen. Die weitere Geschichte Heinrichs und seiner Nachkommen bis auf einen bayrischen Kaiser (Heinrich II.) bildet den Schluß des Ganzen.

Mit der Anlehnung an Wolframs Nachahmer ist auch in dies Gedicht etwas von ihrem geschraubten Stil und ihrer Gelehrtthuerei übergegangen. Aber es unterscheidet sich von ihnen durch nähere Beziehungen zur Ausdrucksweise des Volksepos und durch realistischere Färbung



Darstellung zum sogenannten „Jüngeren Titurel": Der Graltempel. Nach der Rekonstruktion von Sulpiz Boisserée in den Abhandlungen der königlich Bayrischen Akademie der Wissenschaften, 1. Band (1834). Vgl. Text, S. 131.

der Darstellung wie des Inhalts. Der Dichter greift die Verhältnisse, die er schildert, vielfach aus dem wirklichen Leben heraus, und er führt sie kräftig und mit Neigung zum Humoristischen aus. Gering ist freilich seine Kunst bei alledem in der Komposition wie im Ausdruck.

Neben diesen durch Hartmann und Wolfram zuerst erschlossenen Stoffgebieten werden nun aber auch mancherlei andere Gegenstände von bayrisch-österreichischen und mitteldeutschen Epikern behandelt, deren Darstellung den Einfluß der beiden Meister zeigt. So hat Stricker (vgl. S. 129) nicht nur den modernen Artusroman gepflegt: mit seinem „Karl" hat er wieder auf eine Unterhaltungslektüre zurückgegriffen, an der man sich schon hundert Jahre früher erfreut hatte; denn dies

Gedicht ist eine Neubearbeitung von Konrads „Rolandslied" im Sinne der höfischen Kunst und ihrer gesteigerten Ansprüche an den Versbau, wobei freilich auch selbständige Zuthaten nicht fehlen.

Strickers eigentliche Stärke aber liegt weder in der älteren noch in der neueren Gattung der umfänglichen epischen Erzählung, sondern in den verschiedenen Arten der kleineren lehrhaften und schwankartigen Gedichte in Reimpaaren. Es sind das teilweise didaktisch-satirische Erörterungen, Zeitbilder, Klagen über das verfallende Rittertum vom Standpunkte österreichischer Verhältnisse, die man als poetische **Reden** zusammenfassen kann. Nahe verwandt sind diesen die **Beispiele** (bîspel), in denen der Dichter eine Fabel oder Parabel erzählt und nicht die übliche kurze Moral der Fabel, sondern in loserem Zusammenhange eine umfänglichere lehrhafte Ausführung anknüpft. Besonders wohl gelungen aber sind ihm die **Schwänke**, kleine poetische Erzählungen, meist mit humoristischer Pointe, eine Gattung, die uns hier überhaupt zum ersten Male in deutscher Sprache entgegentritt, während für die Beispiele und Reden wenigstens die Form der unstrophigen Reimpaare neu ist.

Einen ganzen Kreis solcher Schwänke finden wir in Strickers Gedicht vom „**Pfaffen Âmis**" um die Person dieses Schlaukopfes vereinigt, der in unserer Litteratur an der Spitze einer ganzen Schelmenfamilie steht. Morolf und Eulenspiegel, die Pfaffen Kalenberg und Peter Leu und bis auf die neueste Zeit so mancher geistliche und ungeistliche Träger im Volksmund überlieferter Schalksstreiche sind Âmis' Geistesverwandte. Und wenn Âmis sich beispielsweise vor dem Übelwollen seines Bischofs durch Rätsellösungen wie die in Bürgers „Abt von St. Gallen" rettet, wenn er den Esel, dem er das Lesen beibringen soll, zunächst das Umschlagen der Blätter und das A-Sagen durch Einlegen von Heu in das Buch lehrt, wenn er dem Kaiser für schweres Geld vorgeblich ein großes Wandgemälde malt, das nur für ehelich Geborene sichtbar sein soll und nun natürlich von jedem, der kein Bastard sein will, den Kaiser voran, auf der leeren Wand erblickt wird, so sehen wir, wie auch einzelne der Schwänke dieses listigen und lustigen Helden mit uns vertrauten Überlieferungen eng verwandt sind. In den „Eulenspiegel" sind einige von ihnen direkt übergegangen.

Es ist gewiß nicht zufällig, daß ein bürgerlicher Fahrender zuerst mit Gedichten dieser Gattungen hervortritt, die später in den Perioden, in denen der Bürgerstand die litterarische Führung hat, mit besonderer Vorliebe gepflegt werden. Aber die höfische Schule ist doch in Farbe und Form der fließenden Darstellung und in den Anschauungen, denen der Dichter huldigt, nicht zu verkennen. Und das gilt auch überhaupt für die poetischen Beispiele, Schwänke und kleinen Novellen des 13. Jahrhunderts, deren uns eine beträchtliche Anzahl von genannten und ungenannten Dichtern erhalten ist.

Die Stoffe dieser kleineren poetischen Erzählungen sind größtenteils international. Es sind Bestandteile jenes großen orientalisch-europäischen Schatzes, aus dem wir dies und jenes Stück schon in der Ottonenzeit, zum lateinischen Gedichte gemünzt, in Umlauf sahen. Und wie dort neben diesen schwankhaft novellistischen Gedichten im „Ruodlieb" der aus jenem Novellenschatze und zugleich aus einheimischen Motiven gespeiste umfänglichere poetische Roman steht, so auch hier.

Das sehr verbreitete novellistische Motiv der Verleumdung, Verstoßung, des langwierigen Duldens und der endlichen Rechtfertigung einer edlen Frau wird in dem Gedichte von „**Mai und Beaflor**" mit der ausführlichen Darstellungsweise des höfischen Romans nicht ungeschickt behandelt. Schon durch die römisch-griechische Szenerie dem antiken oder antikisierenden Roman verwandt, tritt „Mai und Beaflor" durch die einleitende Erzählung von den blutschänderischen Gelüsten eines Königs zu seiner Tochter (Beaflor) auch inhaltlich mit dem bekanntesten Vertreter

des antiken Liebes- und Abenteuerromans im Mittelalter, dem „Apollonius von Tyrus“, in Beziehung, der ganz am Ende dieses Zeitraumes aus der lateinischen Fassung mit sehr freien Erweiterungen durch den Wiener Arzt Heinrich von Neustadt in ein umfängliches deutsches Reimepos verwandelt wird, das letzte Denkmal der höfischen Epik in ausgebildeter Kunstform auf bayrisch-österreichischem Boden.

Den verbreitetsten historischen Roman des Altertums, das Leben Alexanders des Großen, hat unter andern Dichtern des 13. Jahrhunderts auch Ulrich von Eschenbach bearbeitet. Den Stoff bot ihm hauptsächlich eine lateinische Alexanderdichtung, in der Behandlungsweise zeigt sich Wolframs Einfluß.

Als er das riesige Werk um 1290 am böhmischen Hofe für seinen Gönner, König Wenzel II., mit dem 11. Buche beendete, hatte er bereits in dem Epos „Wilhelm von Wenden“ einerseits aus Erlebnissen Wenzels, besonders der Geschichte seiner Vermählung mit Rudolfs von Habsburg Tochter Guta, anderseits aus einer erbaulichen französischen Novelle einen jener Romane geschaffen, die, außerhalb des Schemas der Artuserzählungen stehend, in freier Kombination und Erfindung fremde Traditionen mit heimischen Motiven oder heimischer Szenerie mischen.

So läßt auch ein niederdeutscher Dichter, Berthold von Holle aus dem Hildesheimischen, in einem seiner drei erfundenen, wiederum durch Wolfram beeinflußten Ritterepen, dem „Krane“ (Kranich), den Helden, des Königs von Ungarn Sohn, seine Abenteuer in Begleitung eines österreichischen und eines bayrischen Fürsten hauptsächlich am Hofe des deutschen Kaisers erleben, und der Erwerbung der Kaiserstochter gelten die Thaten dieses Prinzen. Und wenn wir in dem bayrischen „Lohengrin“ die Geschichte der sächsischen Kaiser romanhaft verwertet finden, wenn nach 1291 ein Schweizer Dichter die sagenhafte Geschichte Heinrichs des Löwen zu einem großen Reise- und Abenteuerroman von Reinfried von Braunschweig ausgestaltet und im Jahre 1314 Johann von Würzburg in Schwaben einen Wilhelm von Österreich zum Helden seines romantischen Epos macht, so zeigt sich, wie in der Epigonenzeit diese besondere Gattung bei allen deutschen Stämmen gepflegt wird.

Der historischen Wirklichkeit steht schon etwas näher das Gedicht eines Schlesiers, der bald nach 1300 die im Jahre 1190 unternommene Kreuzfahrt des Landgrafen Ludwigs des Frommen von Thüringen, freilich mit mancher Verwirrung und mancherlei sagenhafter Umgestaltung der Begebenheiten, erzählt, während in Niederdeutschland die Reihe der wirklich als Geschichtsquellen verwertbaren deutschen Reimchroniken im Jahre 1216 durch die ziemlich trockene und der hochdeutschen Regelmäßigkeit des Versbaues noch fernstehende Chronik eines Priesters Eberhard über die Gründung und älteste Geschichte des Stiftes Gandersheim eröffnet wird.

Eine im Jahre 1298 abgeschlossene braunschweigische Reimchronik hat etwas mehr poetischen Gehalt und zeigt sowohl den Einfluß der höfischen Epen, von denen der „Parzival“ genannt wird, als auch Berührung mit volksepischer Kunsttradition.

Auch im Westen und im fernsten Osten wird im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts die deutsche Reimchronik gepflegt. Dort erzählt der Kölner Stadtschreiber Gottfried Hagen die inneren Kämpfe, die er selbst in seiner Vaterstadt mit erlebt hat, hier berichtet die „Livländische Reimchronik“ von der kriegerisch kolonisatorischen Thätigkeit des Deutschen Ordens. Und zu derselben Zeit dichtet in Österreich der Wiener Bürger Jans, genannt Jansen Enikel (Enkel), zunächst unter Benutzung der „Kaiserchronik“ nach deren novellistischer und kompilatorischer Manier eine Weltchronik (vgl. die Abbildung, S. 135), dann ein anekdotenhaftes Fürstenbuch von Österreich, während Ottokar von Steiermark erst im zweiten Dezennium des 14. Jahrhunderts

ein historisch weit wertvolleres Werk abschloß, in dem er die steirisch-österreichische und die Reichsgeschichte vom Tode des letzten Babenbergers (1246) bis zum Jahre 1309 sehr ausführlich und sehr anschaulich teils nach mancherlei Quellen, teils nach eigener Erfahrung darstellte. Wie aber auch er mit seinem Werke der höfischen Unterhaltung dienen will, zeigt schon seine Anlehnung an den Stil des höfischen Epos, vor allem an Hartmanns „Iwein".

Es ist der realistischere Zug der Zeit, der die Dichter mehr auf Stoffe aus dem wirklichen Leben hinführte, wie zu diesen halb oder ganz historischen Darstellungen, so auch zu einzelnen Zeit- und Lebensbildern von nicht geringem kulturhistorischen Interesse.



Darstellung aus Enikels „Weltchronik": Speisung der Juden mit Wachteln. Aus einer Handschrift des 13. Jahrhunderts, in der königlichen Hof- und Staatsbibliothek zu München. Vgl. Text, S. 134.

Über dem Bilde, links: [Nachdem Moses zum zweiten Male vom Sinai zurückgekehrt ist, werden die Juden auf sein Gebet mit Geflügel versorgt, das sie so unmäßig in sich schlangen, *„daz ez in ze dem munt heraus ran"*.]

Dannoch wolten si nicht enlan	Dennoch wollten sie nicht davon ablassen
[s]i ezzen vil und genûch.	mehr als genug zu essen.
Wie vil man speis fûr si trûch,	So viel Speisen man auch vor sie trug,
[d]ie wurden all frezzen,	die wurden alle aufgefressen,
Dez chan ich nicht vergezzen.	das kann ich nicht vergessen.

Die Verse oben rechts beziehen sich nicht auf das Bild.

Wie schon gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts ein wüstes Raubrittertum die Ideale des Ritterstandes besudelt, und wie anderseits der Bauernstand sich in jenen hineinzudrängen sucht, wird sehr lebendig in dem „Meier Helmbrecht" veranschaulicht, einem kleinen Gedichte, das Wernher der Gartenäre damals verfaßte. Eitelkeit und Übermut lassen den Helden, einen oberbayrischen Bauernburschen, zum Raubritter werden; er zieht seine ebenso unverständige Schwester in dies glänzende Elend mit hinein und geht schließlich in ihm grauenvoll zu Grunde.

Dem gegenüber sehen wir die ganze überschwengliche Romantik des Rittertums mitten in die Wirklichkeit hineinversetzt in Ulrichs von Lichtenstein Leben und Dichten. Er hat im Jahre 1255 seine Liebes- und Turnierabenteuer in seinem „Frauendienst" erzählt, einem Gedichte, dessen trockener Berichterstatterton mit den phantastischen Unternehmungen seines Helden

und Verfassers wenig übereinstimmt. Nur die hübschen, wohlklingenden Lieder und die Minnebüchlein nach Hartmanns Art, die er seiner Erzählung einflicht, werfen auch auf Ulrichs Dichtung noch einen Abglanz der Blütezeit.

Aus einem vornehmen steirischen Adelsgeschlechte um 1200 geboren, wuchs er in einer von den höfischen Idealen der großen Dichter erfüllten Umgebung auf. Als Knabe schon hörte er, daß kein Mann hohen Wert erwerben könne, ohne daß er sich dem Dienste einer edeln Frau widmete, und so faßte er schon in dem Alter, da er noch auf dem Stabe ritt, den Entschluß, sein Leben solchen Frauen zu weihen. Bald fand er ein würdiges Ziel seiner Verehrung in einer vornehmen Dame, in deren Umgebung er als Page aufgenommen wurde. Er brachte der still Angebeteten Blumensträußchen und freute sich dann, ihre Hand da zu sehen, wo die seine gelegen hatte; das Wasser aber, mit dem sie sich die Hände bespült hatte, trug er heimlich beiseite und trank es vor lauter Liebe bis auf den letzten Tropfen aus. Als er dann ein Ritter wurde, gestaltete sich auch der kindliche Dienst zu einem ritterlichen. Er turnierte zu Ehren der hohen Frau; durch eine Verwandte gelang es ihm, sie davon zu unterrichten, daß er sie zur Herrin erkoren habe, und die Lieder und Büchlein, in die er seine minniglichen Empfindungen und Gedanken nicht ohne Anmut zu formen wußte, beförderte die gefällige Vermittlerin oder ein Bote in ihre Hände.

Die Dame blieb sehr zurückhaltend, aber er ließ sich nicht abschrecken. Als er erfuhr, daß sie an seinem Gesicht eine Hasenscharte übel vermerkt habe, ließ er sich den Schaden mit allen Qualen mittelalterlicher Chirurgie beseitigen, und als ihm eine Äußerung von ihr darüber zugetragen wurde, daß er einen Finger noch besitze, von dem ihr erzählt worden sei, er habe ihn im Turnier für sie verloren, hackte er sich selbst den Finger ab und schickte ihn mit einem zierlich gedichteten und zierlich gebundenen Minnebüchlein an die Geliebte. Dann zog er als Frau Venus verkleidet in prächtigen Gewändern und mit langen Zöpfen von Oberitalien bis an die böhmische Grenze, indem er bald hier, bald da Turniere veranstaltete und zu Ehren seiner Dame siegreich ausfocht. Endlich entschloß die Angebetete sich zu einer Gunstbezeigung, die jedoch einen recht bitteren Beigeschmack hatte. Nachdem der getreue Ritter als Bettler verkleidet zwei Tage lang vor ihrer Burg mit den Aussätzigen, die dort von ihr gespeist wurden, hatte lagern und essen müssen, ward er bei Nacht zu einem Besuche eingelassen, dem jedoch auch andere Frauen mit beiwohnten, und als seine Wünsche zu kühn wurden, beförderte ihn die Herrin seines Herzens auf listige Weise recht unsanft wieder hinaus. Vorübergehend scheint ihm dann ihre Gunst etwas freundlicher gelächelt zu haben; später aber verging sie sich derartig an ihm (wodurch, erfahren wir nicht), daß er sich jetzt, nach dreizehn Jahren treuen Dienstes, völlig von ihr abwendete und in seinen Liedern, die ehedem ihres Lobes und des Werbens und Schmachtens um ihre Huld voll waren, nun ihre Falschheit und Untreue geißelte. Dann kam eine Zeit, wo er sich mit wânwîsen, lediglich der Phantasie entsprungenen Liebesliedern, tröstete, bis er, der längst Verheiratete, sich wiederum eine Herrin seiner Minnelyrik und seiner ritterlichen Turnierthaten erwählte, bei denen er diesmal in der Rolle des König Artus auftrat.

Gegen Ende seines Gedichtes häufen sich die Lieder und die Reflexionen über Frauendienst und Minne im allgemeinen. Er hat diesem Thema nach dem „Frauendienst" auch noch ein besonderes Gedicht, das „Frauenbuch", gewidmet, in dem er über den Verfall der alten feinen und fröhlichen höfischen Zeit bei Männern und Frauen klagt, als Frauenverehrer der alten Schule aber doch schließlich den Männern allein die Schuld daran zuschiebt.

Ein solcher Phantast, wie er in den Don Quijoterien seines Frauendienstes scheint, ist Ulrich von Lichtenstein im praktischen Leben keineswegs gewesen. Er war ein schlauer und

thatkräftiger Mann, der in der Steiermark seine politische Rolle spielte. Und auch seine ritterlichen Abenteuer sind doch nicht ganz so gewesen, wie er sie darstellt. „Dichtung und Wahrheit" hätte auch er seine Selbstbiographie nennen können. Aber das bleibt Thatsache, daß bei ihm die Romantik der höfischen Poesie mit der nüchternen Auffassung der Wirklichkeit eine wunderliche Mischung eingegangen ist, die schon auf ein realistischeres Zeitalter vorausdeutet.

Weder die realistischere Darstellungsweise noch die Wahl der poetischen Stoffe aus dem wirklichen Leben findet sich bei den alemannischen Dichtern. Und in ihrer Kunst zeigt sich neben Hartmanns Fortwirken nicht Wolframs und nicht des Volksepos, sondern Gottfrieds von Straßburg Einfluß. So hat um 1220 der Schweizer Konrad Fleck in der anmutigen und empfindsamen Weise dieser Dichter die liebenswürdige Geschichte von „Flore und Blanscheflur" ohne Kenntnis des alten niederrheinischen Gedichtes (vgl. S. 90) nach dem französischen Epos des Ruprecht von Orbent aufs neue behandelt, und so gehören zu den Nachfolgern Gottfrieds die beiden fruchtbarsten alemannischen Dichter, die für die Folgezeit die größte Geltung unter den Epigonen erlangt haben: Rudolf von Ems und Konrad von Würzburg.

Beide preisen Gottfrieds Kunst aufs höchste, beide ahmen seinen Stil nach. Rudolf von Ems kopiert sogar zweimal die klassische Charakteristik, die der Meister von seinen Vorgängern und Zeitgenossen gegeben hatte, in litterarhistorischen Übersichten, die er mit ähnlicher Motivierung seinen Epen einfügt. Aber Rudolf ist eine nüchterne Natur von geringer Darstellungsgabe; was er Gottfried abgesehen hat, flicht er wie einen fremden Schmuck in seine ziemlich einförmige Erzählung. Seine dichterische Leistung beschränkt sich im wesentlichen auf die gebildete Form seiner Sprache und seiner Verse, der er unter dem Beistande kunstverständiger Freunde große Aufmerksamkeit zuwendete.

Konrad von Würzburg ist dagegen ein rechtes Poetenherz, dem das Dichten Bedürfnis ist wie dem Vogel das Singen. Er ist durchdrungen von der Anschauung, daß die Dichtkunst eine Gottesgabe sei, die niemand lehren und lernen könne; und er übt diese Kunst mit einer seinem Vorbilde verwandten Leichtheit und Flüssigkeit der Form und mit ähnlichem Behagen an ihrer virtuosen Handhabung. Für die Freuden und Schönheiten der Welt hat auch er offenen Sinn, und er weiß sie mit gefälligen, heiteren Farben und ohne jene Beimischung wehmütigen Ernstes, wie sie Gottfried eigen ist, darzustellen. Freilich ist er auch weit gedankenärmer und noch wortreicher als Gottfried; der in dem gleichmäßigen Auf und Ab von Hebung und Senkung hinflutende Strom seiner Verse wächst stellenweise zu uferloser Breite. Rudolf von Ems, der in der Form auch weitschweifig genug ist, zeigt sich nach Wahl und Behandlungsweise seiner Stoffe als eine steifere und ernstere Natur, die mehr zum Geistlichen, Lehrhaften und Gelehrten neigt als Konrad, obwohl beide in der Hauptsache dieselben Dichtungsgattungen pflegen: den außerhalb des Artuskreises stehenden Abenteuerroman, den antiken Roman, die Legende und die kleinere Erzählung.

Rudolf trug seinen Namen nach dem Orte Ems bei Chur in der Schweiz, wo er ritterlicher Dienstmann der mächtigen Herren von Montfort war. Aber er hatte auch eine gelehrte Bildung genossen, die ihm Fähigkeit und Neigung zu ausgebreiteten Quellenstudien für seine beiden umfänglichsten Werke gab. Das älteste der Gedichte, die uns von ihm erhalten sind, erzählt die Geschichte des „Guten Gerhart", eines kölnischen Kaufmannes, der in einer Reihe romanhaft verketteter Erlebnisse Gelegenheit findet, sein edles Herz und seine selbstlose Nächstenliebe zu bewähren. Eine Rahmenerzählung, in der der werkheilige Kaiser Otto veranlaßt wird, sich Gerharts Thaten als Zeugnisse wahrer Frömmigkeit berichten zu lassen, umschließt das Ganze.

Gegenüber dem lebensmutigen praktischen Christentum dieser ansprechenden moralischen Novelle ist Rudolfs „Barlaam und Josaphat" ganz vom Geiste weltflüchtiger Askese durchweht. Die Geschichte des Königssohnes Josaphat, der allen Herrlichkeiten und Verlockungen seiner Umgebung die Lehren des Einsiedlers Barlaam vorzieht, und der schließlich selbst nach dem Beispiele des Meisters in die Wüste geht, um sich dort schon im Alter von fünfundzwanzig Jahren in asketisches Leben zu vergraben, ist ihrem Ursprunge nach nichts weiter als die indische Legende von Buddha, die in griechischer und lateinischer Bearbeitung ins Christliche übersetzt wurde, so daß nun die christlichen Gespräche zwischen Barlaam und Josaphat, die Verteidigung und siegreiche Bewährung des Christentums gegen Josaphats heidnischen Vater und dessen Verbündete den Hauptinhalt ausmachen. Die langen apologetischen und erbaulichen Ausführungen werden zum Vorteile des dichterischen Gehaltes der Legende durch allerlei Beispiele unterbrochen, unter denen wir mancher uns geläufigen Erzählung begegnen, wie z. B. dem Stoffe von Rückerts Parabel „Es ging ein Mann im Syrerland". Die Legende von Barlaam und Josaphat hat vom Morgenlande her im ganzen Abendland ihren Einzug gehalten; in Deutschland ist Rudolfs Bearbeitung eine der beliebtesten Dichtungen ihrer Zeit geworden, die auf die Weiterbildung der deutschen Legende in höfischer Kunstform nicht geringen Einfluß geübt hat.

Ganz auf das Gebiet der rein weltlichen Dichtung begab sich Rudolf mit seinem ritterlichen Abenteuerroman, dem „Wilhelm von Orlens", der unter freier Benutzung einer französischen Dichtung das von „Flore und Blancheflur" bis auf „Paul et Virginie" und „Romeo und Julie auf dem Dorfe" oft verwertete Motiv der keimenden Liebe eines kindlichen Paares und die Verwickelungen, die für die Gereiften daraus erwachsen, behandelt.

Der Held der umfangreichen Dichtung ist eines französischen Fürsten Sohn, die Geliebte seiner Jugend ist des Königs von England Tochter Amelie. Beide haben in mancherlei breit ausgeführten Situationen harte Prüfungen ihrer Liebe zu bestehen, ehe sie glücklich vereinigt werden, worauf denn Wilhelm Herr von Brabant und der Normandie sowie König von England wird. Einer seiner Nachkommen ist Gottfried von Bouillon.

Zu ähnlicher Breite wie dieser Roman schwollen ihm unter den Händen zwei andere epische Dichtungen an, so daß er sie, da es sich bei ihnen um viel weitschichtigere Stoffe handelt, überhaupt nicht zu Ende gebracht hat. Bei beiden hat er seine gelehrte Bildung dichterisch zu verwerten gesucht, denn es waren Stoffe aus dem klassischen Altertum und der biblischen Geschichte, die er hier gewählt hat: die „Geschichte Alexanders des Großen" und die „Weltchronik".

Für beide Gedichte hat Rudolf sich selbst seine Stoffe aus lateinischen Quellen zusammengetragen und sich nach Kräften bemüht, seinen Lesern eine zuverlässige Geschichte zu bieten. Natürlich steht er dabei ganz in den Schranken mittelalterlicher Geschichtsauffassung, und die Idee und das Schema des göttlichen Weltplanes, wie sie uns im christlichen Weltdrama entgegentraten, und wie er sie in den Chroniken durchgeführt fand, war für ihn maßgebend. Selbst im „Alexander" ergänzt er die Überlieferungen der weltlichen Schriftsteller durch geistliche. Seine „Weltchronik" aber, die er im Auftrage König Konrads IV. von Staufen dichtete, ist eigentlich eine bis auf Salomo geführte biblische Geschichte des Alten Testaments; nur sind in dem nach den überlieferten fünf Weltaltern gegliederten Stoff abschnittweise Ausblicke auf die weltliche Geschichte der betreffenden Zeit, gelegentlich auch ein geographischer Exkurs eingefügt. So bringt ihn die Erzählung vom Turmbau zu Babel auf eine Übersicht über alle Völker und Länder der Erde, deren Sprachen sich damals getrennt haben. Über der Arbeit an der Geschichte Salomos starb Rudolf zwischen 1250 und 1254 „in wälschen Reichen", wie sein ältester Fortsetzer sagt.





Der Turmbau zu Babel.

Aus einer Handschrift des 14. Jahrh., in der königl. Hof- und Staatsbibliothek zu München

Der Turmbau zu Babel[1].

[Beim Turmbau zu Babel wurden die Sprachen verwirrt, so daß:]

Ainer ungerischen,
der ander ræusischen,
Der dritt pehaimischen ret,
der vierd dæutsch an der stet.
Der funft redet chriechischen,
der secht haidenischen.
Also het sich ir red verchert,
alz si got selber het gelert,
In zwo und sibenczick zungen:
also waz in gelungen.
Gegen swem ein maurmaister ret,
der werchman im ein anders tet:
Wolt er stain, er pracht im sant,
wan im sein red waz unbechant.
Da liezzen si den Turn sten
und begunden an die erd gen;
Dhain maurer chom hin wider;
also belaib der turn sider.
Die sprach wil ich ew nennen,
daz ir si mugt erchennen,
Und wil auch si beschaiden:
dew sprach under den haiden
Waz ain und sibenczick bechant
uber al in der haiden lant.
Die juden habent auch ainew
und auch me dhainew:
Ebraisch ist si genant.
wan si got pey dem ersten vant,
Da von so ist mir swær,
daz got unser schepfær
Den christen hat newr zwelf geben,
di christenleichen solten leben.
Und ist, daz die zwelf zungen recht
lebent, so sind si gotes chnecht.
Die sechczick zung vlorn sint:
die muzzen sein der hell chint,
Alz unz die pfaffen habent gesait
für die ganczen warhait.

einer ungarisch,
der andere russisch,
der dritte böhmisch redete,
der vierte da deutsch [sprach].
Der fünfte redete griechisch,
der sechste heidnisch (d. h. sarazenisch).
So hatte sich ihre Rede verwandelt,
wie Gott selbst es ihnen eingegeben hatte,
in zweiundsiebzig Sprachen:
das war ihr Erfolg.
Zu wem auch ein Maurermeister sprach,
der Arbeiter that immer etwas anderes:
Wollte jener Stein, so brachte dieser ihm Sand,
weil er seine Rede nicht verstand.
Da ließen sie den Turm stehen
und begaben sich auf die Erde;
kein Maurer kam zurück;
so blieb der Turm fortan [unvollendet].
Die Sprachen will ich euch nennen,
damit ihr sie kennen lernet,
und will sie auch kundthun:
Unter den Heiden waren
insgesamt einundsiebzig Sprachen bekannt
in der Heiden Land.
Die Juden haben auch eine,
und weiter keine:
Hebräisch ist sie genannt.
Weil Gott sie (die Sprachen) zuerst erfand,
darum bin ich betrübt,
daß Gott unser Schöpfer
den Christen nur zwölf gegeben hat,
die für christliches Leben bestimmt waren.
Und wenn diese zwölf Zungen (Völker) recht
leben, so sind sie Gottes Knechte.
Die andern sechzig Sprachen (Völker) sind verloren,
denen ist es bestimmt, Kinder der Hölle zu sein,
wie uns die Pfaffen
als vollkommene Wahrheit gesagt haben.

[1] Die Handschrift enthält den Text der „Christherre-Chronik", mit Beimischungen aus Rudolfs von Ems und Enikels Weltchroniken und mit der Fortsetzung des Heinrich von München.

Der Turmbau zu Babel[1].

[Beim Turmbau zu Babel wurden die Sprachen verwirrt, so daß:]

Ainer ungerischen,
der ander reuffischen.
Der dritt pehaimischen ret,
der vierd dautsch an der stet.
Der funft redet chriechischen,
der sechst haidenischen.
Also het sich ir red verchert,
alz si got selber het gelert.
In zwo und sibenczick zungen:
also waz in gelungen.
Gegen swem ein maurmaister ret,
der werchman ie ein anders tet.
Wolt er stain, er pracht im sant,
wan im sein red waz unbechant.
Da liezzen si den Turn sten
und begunden an die erd gen;
Dhain maurer chom hin wider;
also belaib der turn sider.
Die sprach wil ich ew nennen,
daz ir si mugt erchennen,
Und wil auch si beschaiden:
dew sprach under den haiden
Waz ain und sibenczick bechant
uber al in der haiden lant.
Die iuden habent auch ainew
und auch me chainew:
Ebraisch ist si genant.
wan si got pey dem ersten vant;
Da von so ist mir swar,
daz got unser schepfer
Den christen hat newr zwelf geben,
di christenleichen solten leben.
Und ist, daz die zwelf zungen recht
lebent, so sind si gotes chnecht.
Die sechczick zung vlorn sint:
die muzzen sein der hell chint,
Alz unz die pfaffen habent gesait
fur die ganczen warhait.

einer ungarisch,
der andere russisch,
der dritte böhmisch redete,
der vierte da deutsch sprach.
Der fünfte redete griechisch,
der sechste heidnisch (d. h. sarazenisch).
So hatte sich ihre Rede verwandelt,
wie Gott selbst es ihnen eingegeben hatte,
in zweiundsiebzig Sprachen:
das war ihr Erfolg.
Zu wem auch ein Maurermeister sprach,
der Arbeiter that immer etwas anderes:
Wollte jener Stein, so brachte dieser ihm Sand,
weil er seine Rede nicht verstand.
Da ließen sie den Turm stehen
und begaben sich auf die Erde;
kein Maurer kam zurück;
so blieb der Turm fortan [unvollendet].
Die Sprachen will ich euch nennen,
damit ihr sie kennen lernet,
und will sie auch kundthun:
Unter den Heiden waren
insgesamt einundsiebzig Sprachen bekannt
in der Heiden Land.
Die Juden haben auch eine,
und weiter keine:
Hebräisch ist sie genannt.
Weil Gott sie (die Sprachen) zuerst erfand,
darum bin ich betrübt,
daß Gott unser Schöpfer
den Christen nur zwölf gegeben hat,
die für christliches Leben bestimmt waren.
Und wenn diese zwölf Zungen (Völker) recht
leben, so sind sie Gottes Knechte. [loren,
Die andern sechzig Sprachen (Völker) sind ver-
denen ist es bestimmt, Kinder der Hölle zu sein,
wie uns die Pfaffen
als vollkommene Wahrheit gesagt haben.

[1] Die Handschrift enthält den Text der „Christherre-Chronik", mit Beimischungen aus Rudolfs von Ems und Enikels Weltchroniken und mit der Fortsetzung des Heinrich von München.

Während Rudolfs „Alexander“ sich nicht eingebürgert hat, erlangte seine „Weltchronik“ eine außerordentliche Verbreitung, teils in der Gestalt, die Rudolf ihr gab, teils in einer wesentlich veränderten. Denn nach ihrem Muster verfaßte ein thüringischer Dichter nicht viel später ein entsprechendes Werk, mit dem er nur bis zum Buche der Richter gedieh. Dieser Text wurde mit Rudolfs Dichtung vermischt, Zusätze und Fortsetzungen schlossen sich an (vgl. die beigeheftete farbige Tafel „Der Turmbau zu Babel“), und wie der nächsten Zeit durch diese poetischen Fassungen, so wurde der späteren noch mehr durch deren Auflösung in Prosa, die Historienbibeln, der Inhalt des Alten Testamentes vertraut gemacht.

Nicht lange nach dem Tode Rudolfs von Ems trat **Konrad von Würzburg** mit seinen ersten Dichtungen hervor. Nach vorübergehendem Aufenthalt in Straßburg hat er sich in Basel niedergelassen, wo er im Jahre 1287 starb. Ob er etwa aus Würzburg stammte, läßt sich nicht nachweisen. Auch er hat sich in der Legendendichtung hervorgethan, und auch er hat in ihr Weltentsagung und apologetische Disputationen über das Christentum wie Rudolf im „Barlaam und Josaphat“ behandelt, die eine in dem Leben des weltflüchtigen „**Alexius**“, die anderen in der Geschichte des Papstes „**Silvester**“. Er hat diese Stoffe ebenso wie die Marterlegende des „**Pantaleon**“ auf Bestellung von Baseler Gönnern in seiner gewandten Weise verarbeitet. Sprach Rudolf in seinem „Barlaam“ mit Reue von früherer weltlicher Dichtung, so führt Konrad uns in einem eigenen Gedichtchen, „**Der Welt Lohn**“, einen glänzenden Vertreter ritterlicher Poesie, Herrn Wirnt von Gravenberg, vor, wie er durch eine Erscheinung der vorn bezaubernd schönen, auf dem Rücken aber mit greulichem Getier bedeckten Frau Welt aus seinem weltlichen Treiben heraus zur Kreuzfahrt gezogen wird. Und noch über das von Rudolf bebaute Gebiet hinaus hat er geistliche Dichtung gepflegt; denn Konrad von Würzburg war auch ein äußerst formgewandter Lyriker, und so hat er geistliche Gegenstände auch in der Form des Liedes, des Spruches und des Leiches behandelt. Bis zu ungemessener Ausführlichkeit aber spann er ein lyrisches Thema, das Lob der heiligen Jungfrau, in der „**Goldenen Schmiede**“, einer unstrophigen Reimpaardichtung aus, in der er jenen überlieferten Bilder- und Gedankenvorrat der Marienhymnik (vgl. S. 73) wie zu einem ungeheuern, von Gold und Edelsteinen strahlenden Schmuck zusammenschmieden wollte.

Aber bei alledem war doch Konrad viel mehr Weltkind als Rudolf von Ems. In der Gattung der kleineren Erzählung behandelt er im Gegensatz zu Rudolf auch rein weltliche Stoffe ohne moralische Pointe, ja er steigt in ihr auch einmal bis zur schlüpfrigsten Anekdote hinab. Aber auch von ihrer besten Seite zeigt sich gerade auf diesem Gebiete seine Kunst. So besonders in dem „**Herzemäre**“.

Es ist die Erzählung von dem liebenden Ritter, der auf den Wunsch seiner Geliebten um des Geredes der Leute willen auf einige Zeit übers Meer nach Jerusalem zieht, dort aber vor Sehnsuchtskummer dem Tode entgegenwelkt und sterbend einem Knappen aufträgt, sein Herz der Dame, der es im Leben gehört hat, nach seinem Tode zu bringen. Der Knappe wird von dem Gatten der Dame aufgegriffen, der ihm das Herz abnimmt und es der Nichtsahnenden als Speise vorsetzt. Als sie erfährt, was sie genossen hat, erklärt sie, daß sie nach so edler Speise keine andere mehr genießen könne, und folgt dem Geliebten in den Tod.

Die rührende Geschichte, deren Inhalt in neuerer Zeit besonders durch Uhlands Ballade vom Kastellan von Coucy wieder bekannt geworden ist, wird von Konrad in ansprechender, höfisch feiner Weise, doch ohne Künstelei erzählt. Wie der Inhalt, die verzehrende, von dem eifersüchtigen Gatten verfolgte und mit dem Tode des Liebespaares endende Minne, so erinnert auch die Darstellung an Gottfrieds „Tristan“. Und auch eine größere Dichtung Konrads, die ihrem Umfange nach zwischen Novelle und Roman steht, der „**Engelhart**“, ist nach Form und

Inhalt dem Werke des Straßburger Meisters verwandt. Doch zeigt sie schon weit mehr als das „Herzemäre“ das Bestreben, es ihm in Vers- oder Stilkünsten nach oder zuvor zu thun.

Auch Engelhart pflegt am Hofe heimlich hoher Minne; Engeltrut, die Tochter seines gütigen Dienstherrn, Königs Frute von Dänemark, ist seine Geliebte; auch er wird mit ihr in einer ähnlichen Szene wie Tristan mit Isolden durch einen Mißgünstigen überrascht, und die zweifellose Schuld der beiden wird auch hier durch die trügerische Wendung eines Gottesurteils vor der Welt in Unschuld gewandelt. Der Liebhaber übernimmt hier die Sorge dafür. Dem Gottesurteil durch Zweikampf, welches ihm auferlegt war, unterzieht sich auf seine Bitte sein ihm täuschend ähnlicher Freund Dietrich, und als thatsächlich Unschuldiger besteht dieser in Engelharts Rolle den Kampf siegreich.

Aber die Minne ist in dieser Dichtung nicht die alleinige Triebkraft; über ihr steht noch die Freundesliebe und -Treue. Die Treue, die Dietrich bei dieser Gelegenheit dem Engelhart beweist, die Treue, die Engelhart gleichzeitig dem Dietrich wahrt, als er unterdessen die Rolle des Ehemannes bei Dietrichs Frau spielt, und die Treue, mit der er ihm seinen aufopfernden Dienst vergilt, indem er für den vom Aussatz befallenen Dietrich das Blut der eigenen Kinder hingibt, die dann nur durch ein Wunder wieder zum Leben erweckt werden, das ist es, worauf der Dichter vor allem ausdrücklich hinzielt. Durch dies Motiv wird seine Erzählung in den großen Kreis der Freundschaftssagen gerückt, den wir schon in der lateinischen Dichtung der Ottonenzeit wie in dem Epos von Athis und Prophilias streiften.

Wird Konrads Hange zur Weitläufigkeit durch die enger begrenzten Stoffe dieser Gedichte einigermaßen das Gegengewicht gehalten, so führt er ihn bei weitschichtigeren Gegenständen zu unübersichtlicher Komposition, und bei mancher hübschen Schilderung und Reflexion im einzelnen fehlt dann doch die kunstgerechte Gliederung des Ganzen. Das gilt für die beiden großen poetischen Romane Konrads, den „Partonopier und Meliur“ und den „Trojanerkrieg“.

Der Stoff des ersteren, den Konrad sich aus einem französischen Epos durch einen Übersetzer vermitteln ließ, ist eine der zahlreichen Umformungen, die das Märchen von Amor und Psyche erfahren hat. Das Liebespaar hat hier die Rollen getauscht. Meliur ist eine Fee, die unsichtbar den Partonopier ihre Minne genießen läßt; das Gebot, welches ihm für drei Jahre jeden Versuch untersagt, ihre Gestalt zu sehen, bricht er, durch bösen Rat verleitet; er wird deshalb von ihr verstoßen und muß wie Iwein, verzweifelt über sein unbedacht verscherztes Liebesglück, eine mit mancherlei ritterlichen Abenteuern ausgefüllte Prüfungszeit durchmachen, ehe er unter Vermittelung einer wohlwollenden Schwester Meliurs die Geliebte zum zweiten Male erwerben kann.

Auch für den „Trojanerkrieg“ hat Konrad eine französische Quelle benutzt, eine Redaktion von Benotts „Roman de Troie“. Aber wenn schon beim „Partonopier“ durch seine Darstellungsweise der Umfang des Gedichtes auf das Doppelte des französischen gewachsen war, so kam hier noch die Erweiterung des Stoffes durch Heranziehung anderer Überlieferungen, wie der Dichtungen des Ovid und Statius, hinzu, um das Epos wirklich so in die Breite zu treiben, wie es Konrads Worten in der Vorrede entspricht, nach denen diese Geschichte ein Heer gegen alle anderen Erzählungen und ein ungeheures Meer sei, in das viele Gewässer einmünden. So erging es ihm mit diesem Gedichte ebenso wie dem Rudolf von Ems mit seinen beiden größten Werken: er brachte es nicht zum Abschluß. Als er mehr als vierzigtausend Verse gedichtet hatte, ohne auch nur bis zu Hektors Fall gelangt zu sein, ist er, wie es scheint, durch den Tod an der Vollendung der Arbeit verhindert worden. Ein anderer, der unter Konrads Maske dichtete, hat dann viel summarischer nach anderen Quellen und mit weit geringerer Kunst die Erzählung zu Ende geführt.

Neben den allgemeinen Vorzügen von Konrads Darstellungsart ist hier auch die selbständige Behandlungsweise des Stoffes anzuerkennen, und was dem Gedichte besonders seinen Wert

als charakteristisches Erzeugnis des 13. Jahrhunderts sichert, ist, daß er den Gegenstand völlig mit dem Geiste seiner Zeit durchdrungen und mit ihren Farben dargestellt hat. Dazu wurde er ja schon im allgemeinen durch Benott angeregt, aber in vielem einzelnen hat doch erst er das Antike ins Mittelalterliche übersetzt. Von echt mittelalterlicher Naivität ist z. B. die Schilderung der Götter bei der Erzählung von der verhängnisvollen Hochzeit des Peleus.

Herr Jupiter, der Hauptmann aller Götter, der Quell alles stolzen höfischen Wesens, veranstaltet das Fest auf einem blumigen, mit schönen Gestühlen und Zelten bedeckten Anger. Alle seine Genossen hat er dorthin entboten, die Götter und Göttinnen. Das waren Menschen wie wir; aber durch die Kenntnis der geheimen Kräfte von Kräutern und Steinen, auch durch mancherlei zauberisches Gaukelwerk wirkten sie solche Wunder, daß die Leute ihre Bilder anbeteten und ihnen in ihre einsamen Wald- und Bergwohnungen mancherlei Opfer und Geschenke sandten, um ihre Hilfe zu erlangen. Aus diesen entlegenen Behausungen, in denen sie sich vor Entdeckung ihrer Vorspiegelungen sicherten, kamen sie nun alle herbei. Apollo, der alle Arzneikunst erfunden hat, kam auf den Anger mit seiner Apotheke, in der man Büchsen mit auserwählten Latwergen sah. Herr Mars kam in spiegelblanken Panzerringen zu dem Hoftage. Merkurius, der Bote, trug an seinem Gürtel eine Büchse mit Briefen und Mären. Die kunstreiche und weise Pallas kam mit einem großen Paket von Büchern, Ceres mit manchem Sack Korn, und manch andere Göttin und wilde feine (Fee) stellte sich ein. Beim Glanze des Sonnenscheins, bei dem Rauschen der Bäche und lieblichem Vogelgesang unter schattigen Bäumen und blühenden Blumen aßen, tranken und sangen sie dann alle fröhlich miteinander; obenan saßen Juno, Pallas und Venus, jede mit einer goldenen Krone auf dem Haupt, in Kleidern von lichter Zillatseide, mit Goldstickerei und reichem Perlenschmuck.

Es liegt etwas von dem heiteren Glanze dieses ritterlichen Götterfestes über Konrads Dichtung, wenn es auch daneben an trüberen Bildern und Stimmungen bei ihm nicht fehlt, und wenn er auch einmal die Frau Kunst in einem besonderen kleinen Gedichte über die schlechten Zeiten Klage führen läßt. Er hat doch die Anschauungsweise der höfischen Zeit und die feinen, leichten und zierlichen Formen ihrer Poesie noch einmal in Leistungen zusammengefaßt, von denen neue Anregungen für andere ausgingen. So zeigen ihren Einfluß unter den weltlichen Epen der „Reinfried von Braunschweig“, unter den Legenden zwei umfängliche alemannische Dichtungen von der heiligen Martina und vom Leben der Maria; kleinere Erzählungen wurden sogar auf Konrads Namen gedichtet, und unter den Meistersingern ließen ihn besonders die Verskünste und die Gelehrsamkeit, die er in seinen lyrischen Gedichten entwickelte, als einen der zwölf großen Meister fortleben.

Rudolfs von Ems Nachwirkung beschränkte sich neben dem langedauernden Einfluß seiner Weltchronik wesentlich auf die Legende. Das verraten außer einem thüringischen „Leben der heiligen Elisabeth“ die beiden größten unter den großen Legendendichtungen dieser Zeit: das „Passional“, das, mit Erzählungen aus der Zeit Jesu anhebend, die Lebensgeschichten der Heiligen nach der Folge ihrer Tage im Kirchenjahre im Anschluß an des Jacobus de Voragine „Legenda aurea“ zu einem großen Cyklus zusammenfaßt und, von demselben mitteldeutschen Dichter herrührend, das „Buch der Väter“, das nach einer gleichfalls sehr verbreiteten, dem Hieronymus zugeschriebenen lateinischen Quelle das Leben der ältesten Einsiedler erzählt. Beide Dichtungen zeigen bei rein geistlicher Anschauungsweise doch die edlen, klaren und wohllautenden Formen der mittelhochdeutschen Kunstepik.

---

2. Spielmannsdichtung und Nationalepos.



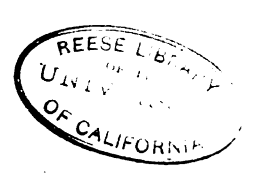
rfreuten sich so die Gebildeten der weltlichen und der geistlichen Kreise an den eleganten Versen und den fremden oder nach fremden Mustern ersonnenen Stoffen der höfischen Dichtung, so sind doch daneben weder die alten Vers- und Stilformen noch die einheimischen Sagen in diesem Zeitraum ganz in Vergessenheit geraten. Jene fristeten in der westdeutschen Spielmannsdichtung ein untergeordnetes Dasein, diese erwachten im südostdeutschen Nationalepos zu neuem Leben. Wie noch heute das Volk in seinen Trachten, in seinen Liedern und in seinen Schauspielen Moden, Formen und Stoffe festhält, die in den höheren Kreisen vor Jahrhunderten einmal üblich waren, so treten uns in einigen westdeutschen Denkmälern volkstümlicher Dichtung, deren Niederschrift nirgend weiter als ins 14. Jahrhundert zurückleitet, die Züge der Spielmannspoesie des 12. Jahrhunderts, wie wir sie am „Rother“ beobachteten, lebhaft entgegen. Sie zeigen noch den alten Stofftypus, noch die alte energische, flott fortschreitende, formelreiche Darstellungsweise, ja oft genug noch die alten formelhaften Verse und Reime selbst. Zu den reinen metrischen Formen der höfischen Dichtung sind sie nicht vorgedrungen, und deren Stil wie deren Stoffe sind ihnen völlig fremd.

Aber auch von der Art des „Rother“ weicht doch anderseits manches ab. Die formelhafte Wiederholung nicht nur einzelner Verse und Reimpaare, sondern auch ganzer Versreihen ist hier mit einer gewissen Absichtlichkeit bis zu einem Maße gesteigert, wie es nur einem naiven Publikum zusagen kann, das an der zeitweiligen Wiederkehr bestimmter halb oder ganz aufgefaßter Worte und Situationen eine Art ästhetischen Behagens empfindet. An eingehender und sorgfältiger Schilderung fehlt es durchaus. Die Komik wird bis zur derbsten Posse getrieben; die Erzählung bedient sich der grellsten Farben.

Der Dichter des „König Rother“ warb um die Gunst großer Herren. Die Dichter dieser späteren Epen halten es mit den kleinen Leuten. Vor allem sind es die verschiedenen Gattungen des fahrenden Standes, denen sie ihre ganze Neigung zuwenden, der Pilger, der Bettler, der Spielmann. Ihnen lassen sie in ihren Gedichten, wo es nur möglich ist, überaus reichliche Versorgung mit Essen, Trinken und anderen Gaben gütiger Herren zu teil werden, während die Hofbeamten, die mit ihren Stecken den Zudrang des gehrenden Volkes zu wehren hatten, bei geeigneter Gelegenheit mit den fürchterlichsten Prügeln bedacht werden. Es sind eben selbst Fahrende niederer Art, die diese Epen verfaßten.

Die Höfe huldigten der neuen Geschmacksrichtung. Von dort verjagt, suchten und fanden diese Spielleute auf der Straße, im Dorf und in der Gesindestube ihre Zuhörerschaft. Schon im Ausgang des 12. Jahrhunderts werden in den Rheingegenden diese Verhältnisse geherrscht haben, und bei zweien dieser Spielmannsepen, die vom Mittelrhein stammen, hat die der schriftlichen Aufzeichnung vorausliegende mündliche Überlieferung in ihrer ursprünglichen Gestalt anscheinend bis in diese Zeit zurückgereicht. Es sind die Dichtungen von „Salman und Morolf“ und vom „Orendel“.

Die obenstehende Initiale stammt aus der Handschrift B des Nibelungenliedes (13. Jahrhundert), in der Stiftsbibliothek zu Sankt Gallen.





Morolf als Spielmann.

Aus einer Handschrift des 14. Jahrh., in der Königl. Öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart.

Morolf als Spielmann.

Morolf hat, als Bettler verkleidet, den Aufenthalt der geraubten Gattin seines Bruders Salman bei ihrem Entführer, dem heidnischen König Princian, ausgekundschaftet. Aber Princian ist auch ihm auf die Spur gekommen und läßt ihn verfolgen; da verkleidet sich Morolf in einen Spielmann:

ein rôten[1] sîden rôc leit er an,	einen roten Seidenrock legt er an,
ein dûtsche harpfe er in die hant nam;	eine deutsche Harfe nahm er zur Hand;
hovelîch stunden im sîn cleider an:	höfisch standen ihm seine Kleider an:
er ging in allen den gebêrden,	er benahm sich ganz so,
als obe er wêre ein spilman.	als ob er ein Spielmann wäre.

So begegnet er seinen Verfolgern, die in dem „stolzen Spielmann" den Gesuchten nicht ahnen und nach den Tönen seiner Harfe wohlgemut den Reihen springen.

---

[1] Auf dem Bilde ist er mit einem grünen Rocke dargestellt.

Morolf als Spielmann.

Morolf hat, als Bettler verkleidet, den Aufenthalt der geraubten Gattin seines Bruders Salman bei ihrem Entführer, dem heidnischen König Princian, ausgekundschaftet. Aber Princian ist auch ihm auf die Spur gekommen und läßt ihn verfolgen; da verkleidet sich Morolf in einen Spielmann:

ein rōten[1] siden roc leit er an,	einen roten Seidenrock legt er an,
ein dûtsche harpfe er in die hant nam;	eine deutsche Harfe nahm er zur Hand;
hovelich stunden im sîn cleider an:	höfisch standen ihm seine Kleider an.
er ging in allen den gebērden,	er benahm sich ganz so,
als obe er wêre ein spilman.	als ob er ein Spielmann wäre.

So begegnet er seinen Verfolgern, die in dem „stolzen Spielmann“ den Gesuchten nicht ahnen und nach den Tönen seiner Harfe wohlgemut den Reigen springen.

[1] Auf dem Bilde ist er mit einem grünen Rocke dargestellt.

Im „Salman und Morolf“ hat der heidnische König Fore die typische Rolle des kriegerischen Werbers übernommen, der sich die jenseit des Meeres scharf bewachte Auserkorene mit kühnem Wagnis erwirbt. Aber es ist hier die Gattin eines anderen, nach der er Begehr trägt, Salme, die heidnische Frau des weisen Salomo, den jedoch der Spielmann als einen christlichen König Salman in Jerusalem herrschen läßt. Fores Heereszug endigt mit einer völligen Niederlage. Er selbst wird Salmans Gefangener, und unvorsichtig genug vertraut der König der Salme die Obhut über ihn an. Was Salmans kluger Bruder Morolf warnend bemerkt hatte, daß Stroh sich gar bald entzünde, wenn man es neben das Feuer lege, erfüllt sich: Fore gewinnt Salmes Liebe. Sie läßt ihn entweichen, und später sendet er ihr verabredetermaßen einen Spielmann, der sie auf listige Weise entführt. Durch ein Zaubermittel nämlich versetzt er sie in einen todähnlichen Zustand, um dann die vermeintliche Leiche aus dem Sarge zu entwenden. Nun muß Morolf ausziehen, ihren Aufenthalt auszukundschaften. Um sich unkenntlich zu machen, ermordet er einen alten Juden, zieht ihm die Haut ab und steckt sich hinein. Dann legt er Pilgerkleider an und wallt sieben Jahre, bis er endlich die Entführte als Fores Gattin findet. Aber auch er wird entdeckt, und der Dichter gibt ihm nun Gelegenheit, glänzende Proben seiner Schlauheit abzulegen, durch die er sich der Gefangenschaft und dem drohenden Tode entzieht, und dabei noch seinen heidnischen Verfolgern, den König und die Königin selbst nicht ausgenommen, die lächerlichsten Possen zu spielen. So kommt er glücklich wieder heim nach Jerusalem und veranlaßt den Salman, mit ihm und einem Heere die Fahrt in Fores Land zu unternehmen. Dort spielen sich nun die Ereignisse ganz wie im zweiten Teile des „Rother“ ab. Das Heer bleibt unter Morolfs Führung hinter einem Walde liegen, während Salman in Pilgerkleidung Fores Burg betritt. Von der treulosen Gattin erkannt und dem Fore überantwortet, wählt er sich selbst den Tod am Galgen vor jenem Walde, wo seine Getreuen versteckt sind. Im Augenblick der höchsten Not brechen diese hervor: die Heiden werden getötet, Salman befreit und Salme mit Gewalt zurückgeführt.

Aber der Lösung des Knotens folgt wie im „Rother“ und den übrigen Spielmannsgedichten eine neue oder eigentlich noch einmal dieselbe Verwickelung. Ein anderer heidnischer König entführt wiederum die Salme. Morolf muß aufs neue auf die Reise, um ihren Aufenthalt zu erkunden, und in den Verkleidungen, die er dabei wählt, läßt ihn der Dichter alle Rollen des fahrenden Standes spielen, den Bettler, den Wallbruder, den Hausierer und vor allem natürlich auch den „stolzen Spielmann“ (vgl. die beigeheftete farbige Tafel „Morolf als Spielmann“), der in höfischem, buntseidenem Gewande die deutsche Harfe so schön schlägt, daß die Heiden, die ausgezogen sind, den Morolf zu suchen, schließlich zu seinem Spiel fröhlich den Reien springen. Und nachdem Morolf so als rechter Typus des Standes, dem der Dichter angehört, als der durchtriebene, kecke und lustige Fahrende in den verschiedensten Situationen dargestellt ist, muß er noch ebenso wie dem ersten so auch dem zweiten Teile der Erzählung als größter Kriegsheld durch Überwindung des Entführers den Abschluß geben. Die zum zweiten Male wiedergewonnene Salme aber tötet er in Jerusalem durch einen Aderlaß im Bade.

Dieser Stoff hat eine lange Geschichte. Er wurzelt in alten jüdischen Erzählungen von Salomon, seinem heidnischen Weibe und seinem Gegner, dem Dämonenkönig Aschmedai, der ihn zeitweilig seines Thrones und seiner Frauen beraubt. In byzantinischer Umbildung kam er ins Abendland und verbreitete sich dort in verschiedenen Entwickelungsformen von Rußland bis Portugal. In Deutschland trat er mit Überlieferungen anderen Ursprungs in Verbindung und wurde durch die besondere Gestalt und Bedeutung, welche die Rolle des Morolf erhielt, zu der charakteristischsten aller Spielmannsmären, wie die lebhafte, naive und lustige Darstellungsweise und die knappe, singbare strophische Form das Gedicht von „Salman und Morolf“ auch seiner äußeren Gestalt nach zu dem klassischen Vertreter der niederen Spielmannspoesie machen.

Eine kuriose Beimischung geistlicher Elemente zu den weltlichen Spielmannserzählungen und Possen zeigt im Gegensatz zum „Salman und Morolf“ der „Orendel“, und dasselbe gilt für zwei jüngere Dichtungen vom „König Oswald“.

Der junge König Orendel von Trier, der sich im Heiligen Lande die Hand der Königin Bride von Jerusalem erkämpft und das Grab des Gottessohnes von den Heiden befreit, gewinnt auch den heiligen Rock Christi. Als er nämlich schiffbrüchig und nackend in eines Fischers Dienst gekommen war, fand sein Herr die Reliquie, den „grauen Rock“, im Bauche eines Walfisches und gab sie ihm zum Lohn für seinen

Dienst. Sie schützte ihn dann an seinem Leibe bei den Kämpfen in Jerusalem vor Hieb und Stich, und als Orendel heimkehrt, legt er den grauen Rock zu Trier in einem steinernen Sarge nieder.

Während Orendel ehedem vermutlich der Heros einer auf naturmythischer Grundlage ruhenden Heldensage war, deren verwitterte Reste hier mit romanhaften und legendarischen Überlieferungen zusammengefügt sind, ist König Oswald von vornherein ein Held der Legende. Zum Christentum bekehrt, kämpfte König Oswald von Northumberland für seinen neuen Glauben siegreich gegen heidnische Nachbarn und heiratete die Tochter eines westsächsischen Königs, den er dann gleichfalls vom Heidentum zum Christentum bekehrte. In den beiden Oswalddichtungen sind seine Gegner natürlich Sarazenen, die Jungfrau, die er erwirbt, ist die jenseit des Meeres von dem grimmigen Sarazenenkönig behütete Tochter, die er mit den List- und Gewaltmitteln erwirbt, wie sie die Spielmannsdichtung liebt. Auch die Vertreter des fahrenden Standes fehlen nicht; der eigentümlichste und mit besonderer Neigung behandelte ist ein redender Rabe, der die Rolle des Boten übernommen hat und die ganze Verschlagenheit, Mutwilligkeit und Begehrlichkeit des Spielmanns entwickelt, natürlich auch in Gold, Essen und Trinken die Gaben reichlich erhält, die der Spielmann sich ersehnt.

Wie der „Rother" und der „Salman und Morolf", so verrät auch der „Orendel" durch eine wiederholende Fortführung der Erzählung über deren naturgemäßen Abschluß hinaus seine Entstehung aus einem kurzen, vermutlich singbaren Spielmannsliede. Aber die strophische Form hat von allen diesen Dichtungen nur der „Morolf" festgehalten.

Daß im Südosten die nationale Epik noch um die Mitte des 12. Jahrhunderts in der Gestalt strophischer Heldengesänge gepflegt sein wird, haben wir bereits gesehen (vgl. S. 84). Wir bemerkten auch den Unterschied, der zwischen diesem weit ernsteren und edleren, der ritterlichen Lyrik eng verwandten Heldensange und der Spielmannsdichtung besteht. Und so wurden solche Heldengesänge jetzt augenscheinlich für die ritterlichen Kreise und in deren Geiste auf die Gestalt des Leseepos gebracht, zunächst unter Festhaltung der strophischen Form, aber mit mancherlei Erweiterungen in höfischem Geschmack. So entstand, erheblich früher als das erste romanisierende Epos in Österreich, unser Nibelungenlied.

Jene günstigere Auffassung Etzels und jene Verbindung mit der Dietrichsage, die eine so wichtige Rolle in der Umbildung der ursprünglichen Nibelungensage zu der im mittelhochdeutschen Epos vorliegenden Gestalt spielt, sahen wir (vgl. S. 16) aus spät ostgotischer Überlieferung dem bajuvarischen Stamme zufließen. Und die bajuvarischen Kolonisationsgebiete sind auch an der weiteren Ausbildung der Sage wesentlich beteiligt. Haben die Sachsen ihren Iring und Gero beigesteuert, so haben die Österreicher die Sage viel bedeutender durch die zur Etzel- und Dietrichsage gehörige Gestalt des Markgrafen Rüdiger von Bechelaren bereichert. Die Örtlichkeiten ihres Donauthales haben sie bei den Erzählungen von den Reisen zwischen Burgund und Etzels Burg mit vielsagender Vorliebe herangezogen; dem Bischof Pilgrim von Passau, der gegen Ende des 10. Jahrhunderts lebte, haben sie noch zuguterletzt eine kleine Nebenrolle als Oheim Kriemhildens verschafft, und wenn Leute wie der Verfasser der „Kaiserchronik" das Verlangen aussprachen, man möge doch die schriftlichen Quellen zeigen, in denen die historisch unmöglichen Dinge ständen, von welchen die Nibelungen- und Dietrichsdichtung berichtete, so versicherte dem gegenüber ein Poet, der die große Nibelungendichtung schon gleich nach ihrer ersten Niederschrift mit dem Gedichte von der „Klage" fortsetzte, jener Pilgrim von Passau habe die ganze Geschichte durch seinen Schreiber Konrad lateinisch aufzeichnen lassen: das sei die Grundlage der vielen deutschen Dichtungen, die sie dann jedermann bekannt gemacht hätten. In Tirol aber, wo von alten Zeiten her die Dietrichsage Wurzel geschlagen hatte, und in benachbarten Alpengebieten scheinen die älteren Handschriften des Nibelungenliedes fast durchweg entstanden zu sein.

Übertragung der umstehenden Handschrift.

[Do ſprach zen Burgonden der ritter] vil gemeit,
Rûdger der edele, „ian ſuln niht verdeit
weſen unſer mære, daz wir zen Hiunen chomen.
im hat der kûnich Ecel ni ſo libes niht vernomen.“

Ze tal durch Oſterriche der bote balde reit.
den liuten allenthalben wart daz wol geſeit,
daz die helde chomen von Wormez über Rin.
des kûneges ingeſinde chonde ez niht lieber geſin.

Di boten fûr ſtrichen mit den mæren,
daz di Nibelunge zen Hiunen wæren:
„du ſolt ſi wol enpfahen, Criemhilt, vrowe min,
dir choment nach vil grozen eren di vil lieben bruder din.“

criemhilt diu vrowe in ein venſter ſtunt;
ſi warte nach den magen, ſo noch friunde nach friunden tunt;
von ir vater lande ſach ſi manigen man.
der kûnich vriehs ouch diu mære; vor liebe er lachen began.

„Nu wol mich miner vreuden“! ſprach do Criemhilt,
„hi bringent mine mage vil manigen niwen ſchilt
von halſperge wiz[1]: ſwer nemen welle golt,
der gedenche miner leide und wil im immer weſen holt.“

Do Di Bûrgonden chomen in Eceln lant,
do gevrieſh ez von Berne der alte Hildebrant.
er ſagtez ſinem herren; ez was im harte leit;
er bat in wol enpfahen di ritter chûne unt gemeit.

Wolfhart der ſnelle hiez bringen diu march.
do reit mit Dieteriche vil manich degen ſtarch,
da er ſi grûzen wolde, zu zin an daz velt.
da hetens uf gebunden vil manich herlich gezelt.

Do ſi von Tronege Hagen verreſt riten ſach,
zu den ſinen herren gezogenlich er ſprach:
„nu ſult ir, ſnelle rechen, von den ſedeln ſtan
und get im? hin engegene di iuch da wellent enpfahn]

[Da ſprach zu den Burgunden] der kecke [Ritter]
Rüdiger, der edle: „nicht ſoll verſchwiegen werden
die Kunde über uns, daß wir ins Heunenland kommen.
König Etzel hat noch nie etwas gehört, was ihm ſo lieb geweſen wäre.“

Nieder durch Öſterreich ritt der Bote ſchnell.
Den Leuten wurde das allenthalben recht berichtet,
daß die Helden von Worms über den Rhein gekommen ſeien.
Den Dienſtmannen des Königs hätte es nicht lieber ſein können.

Die Boten zogen weiter mit der Kunde,
daß die Nibelungen im Heunenlande wären:
„Du ſollſt ſie ſchön empfangen, Kriemhild, meine Herrin,
zu dir kommen in ſehr würdiger Weiſe deine gar lieben Brüder.“

Kriemhild, die Herrin, trat in ein Fenſter;
Sie ſchaute nach den Verwandten aus, wie es Freunde nach Freunden zu [thun pflegen;
Aus ihres Vaters Lande ſah ſie manchen Dienſtmann.
Der König erfuhr auch die Kunde; vor Herzensluſt begann er zu lachen.

„Heil mir jetzt ob meiner Freude!“ ſprach da Kriemhild,
„Hier bringen meine Verwandten gar manchen neuen Schild
und hellglänzende Rüſtungen: wer Gold empfangen will,
der denke meines Leides, und ich will ihm für alle Zeit meine Huld [erweiſen.“

Als die Burgunden in Etzels Land kamen,
da erfuhr es der alte Hildebrand von Bern.
Er ſagte es ſeinem Herrn; dem that es ſehr leid;
er hieß ihn die kühnen und kecken Ritter gut empfangen.

Der behende Wolfhart befahl, die Streitroſſe zu bringen.
Da ritt mit Dietrich gar mancher ſtarke Kämpe
zu ihnen auf das Feld, wo er ſie begrüßen wollte.
Dort hatten ſie viel herrliche Zelte aufgeſchlagen.

Sobald Hagen von Tronje ſie von ferne heranreiten ſah,
ſprach er zu ſeinen Herren mit Anſtand:
„nun erhebt euch, behende Recken, von den Sitzen
und geht denen entgegen, die euch da empfangen wollen.

Man unterscheidet unter diesen vor allem drei Fassungen, von denen die kürzeste (A) durch eine jetzt in München befindliche Handschrift, eine etwas längere (B) vor allem durch eine jetzt in St. Gallen und die umfänglichste (C) in erster Linie durch eine zur Zeit in Donaueschingen aufbewahrte Handschrift vertreten wird. Der Streit um die Frage, welche dieser drei Fassungen die ursprünglichste sei, hat zur Zeit wenigstens zu dem einen doch wohl allgemein anerkannten Ergebnis geführt, daß die früher lebhaft verteidigte Fassung C (vgl. die Tafel bei S. 150) trotz dem Alter und der Sorgfalt dieser Handschrift dem Original am fernsten stehe. Es ist eine von bestimmten Gesichtspunkten unternommene, wohlüberlegte, aber etwas wässerige Bearbeitung, die ein interessantes Zeugnis für das eindringende Studium ablegt, das man schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts unserer Dichtung widmete. B (vgl. die beigeheftete Tafel), als Handschrift vielleicht noch älter als C, würde nach jetzt weitverbreiteter Meinung den verhältnismäßig ursprünglichsten Text bieten, während nach Lachmanns Ansicht vielmehr die beträchtlich spätere, erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts recht flüchtig geschriebene Handschrift A (vgl. die Tafel bei S. 152) allen anderen Manuskripten gegenüber den Grundtext am treuesten wiedergäbe. Daß A eine Anzahl von Einschiebseln und überlegten Änderungen der anderen Handschriften nicht enthält, ist in der That unbestreitbar, und sie wird demnach auf eine Vorlage zurückgehen, die in wichtigen Fällen einen ursprünglicheren Text als alle anderen Überlieferungen bot.

Von der Gestalt des Nibelungenliedes in dieser Handschrift aus glaubte Lachmann noch dessen Grundform herstellen zu können. Nicht nur die allein in C und in B überlieferten Strophen, sondern auch eine noch weit größere Anzahl der in allen Handschriften enthaltenen erklärte er für „unecht"; durch ihre Ausscheidung und durch anderweitige Sonderung von älteren und jüngeren Bestandteilen gelangte er zu zwanzig Einzelliedern, welche die „echte" Nibelungendichtung darstellen sollten. Die Entstehung dieser Lieder reichte nach seiner Meinung teilweise bis um 1190 zurück; ihre Sammlung, Ordnung und Erweiterung kam in der durch A überlieferten Gestalt um 1210 zum Abschluß.

Nun wissen wir aus der Art der Überlieferung unserer mittelhochdeutschen Nationalepen wie auch der Spielmannsepen zur Genüge, daß sie so wenig wie später die Volkslieder und Volksschauspiele für das Eigentum irgend eines Dichters galten, daß vielmehr jeder, der in der Lage war, sie vorzutragen, frei darüber verfügte und aus Eigenem hinzuthun konnte, was er für gut hielt. Daher liegt hier Älteres und Jüngeres, Besseres und Schlechteres, Notwendiges und Überflüssiges oder Störendes oft nebeneinander; nicht selten sind wir recht wohl im stande, zwischen dem einen und dem anderen zu scheiden, und Lachmann hat bei dieser kritischen Arbeit an unserem Nibelungenliede gewiß oft das Richtige getroffen. Aber anderseits standen die Pfleger dieser Epen zu sehr unter der Herrschaft gemeinsamer Stiltradition, als daß die verschiedenen Hände überall noch erkennbar sein könnten, und in Gedichten wie diese, bei denen jede Strophe einen möglichst in sich abgeschlossenen Gedanken bildet, und die noch unter dem Einfluß der altepischen Neigung zur Wiederholung desselben Gedankens in wechselnden Wendungen stehen, beweist es noch nichts gegen die Ursprünglichkeit einer Strophe, wenn durch ihre Entfernung der Zusammenhang nicht gestört und die Erzählung nach unserem Geschmacke hübscher würde.

So reichen die Mittel der Kritik nicht aus, um mit einer Sicherheit, wie Lachmann sie für seine Sonderungen in Anspruch nahm, alles ausscheiden zu können, was sich in einer vor der schriftlichen Überlieferung zurückliegenden Zeit einmal an einen älteren Kern angesetzt hat. Und vollends können wir gar nicht erwarten, wenn sich wirklich alles Spätere noch absondern ließe,

den alten Bestand in unveränderter Fassung zu erhalten, weil wir für die mündliche Überlieferung noch in erhöhtem Maße voraussetzen müssen, was uns schon die schriftliche vor Augen führt, daß nämlich da, wo weitgehende Zusätze gemacht werden, auch der ursprüngliche Kern nicht in seiner alten Gestalt belassen wird. Lachmanns zwanzig Lieder haben so, wie er sie aus der Überlieferung herausschält, sicherlich niemals existiert. Sie bilden keine zusammenhängende Dichtung mehr, denn was sie in der überlieferten Gestalt verbindet, hat seine Kritik vielfach entfernt. Aber sie sind auch keine Einzellieder, denn sie stehen doch wieder in so engen Beziehungen zu einander, setzen so sehr eins das andere voraus und fügen sich ganz von selbst, jedes an seiner Stelle, so sehr in einen großen einheitlichen Plan, daß sie auch von vornherein aus diesem heraus gedacht sein müssen. Ein Seitenstück zu diesen zwitterhaften Lachmannschen Liedern existiert in der ganzen germanischen Litteratur nicht.

Die zweifellose Verschiedenheit der Bestandteile unseres Nibelungenliedes neben seiner zweifellosen Einheit erklärt sich wohl am besten aus der Annahme, daß eine kürzere Dichtung, welche die Form eines von vornherein zusammengehörigen singbaren Liedercyklus gehabt haben wird, durch umfängliche Zusätze und Änderungen zu einem der Wandelung des Zeitgeschmackes entsprechenden Leseepos ausgestaltet wurde. Verschiedene ältere Nibelungendichtungen haben, wie wir aus der „Klage" wissen, existiert, auch verschiedene Behandlungen einzelner Partien, die jedoch dann entweder nur als Stücke des Cyklus gedacht waren oder die großen Hauptteile der Sage in abgeschlossener Gestalt darstellten, wie uns ein solches Lied von Siegfrieds Jugend und Heldenthaten, eins von seiner Ermordung und eins von Kriemhildens Verrat bezeugt ist. Solche verschiedenen Versionen sind augenscheinlich an einigen Stellen unseres Epos ihrem ungefähren Inhalte nach, gelegentlich auch wohl nach ihrem Wortlaute ineinander geflossen; sie noch zu sondern, ist gerade Lachmanns Liederkritik keineswegs gelungen. Die Herstellung eines unversehrten alten Kernes der Dichtung ist eben überhaupt nicht möglich. Für ihren ästhetischen Genuß mag man die schönsten Stücke aussuchen, und diese Auswahl wird sich gewiß vielfach mit Lachmanns echten Liedern decken. Die Untersuchung ihrer Entstehungsgeschichte aber führt einerseits zu tieferliegenden Verschiedenheiten einzelner ihrer Bestandteile, anderseits zu einer größeren Einheit ihrer Anlage und ihrer Ausführung, als Lachmann sie angenommen hat. Gerade der fest in sich selbst ruhende, großartig gegliederte Aufbau einer gewaltigen Handlung ist es, worin das Nibelungenlied von keinem Epos übertroffen wird.

Und so beginnt denn die Erzählung gleich mit einer kleinen Szene, welche die Entwickelung der ganzen großen Tragödie ahnungsvoll vorausdeutet: es ist Kriemhildens Traum von dem Falken, den sie sich gezogen, von den beiden Adlern, die ihn zerfleischen, und dem unnennbaren Leid, mit dem der Anblick sie erfüllt. Utens Auslegung und des Dichters eigene Worte lehren uns, daß wir den Inhalt der gesamten Dichtung in diesem kleinen schlichten und ergreifenden Bilde geschaut haben: Kriemhildens Liebe, Leid und Rache. Diesem Thema wendet sich nun unser Epos sogleich energisch zu. Lied und Sage wußten von Siegfrieds abenteuerlicher Jugend bei einem Schmied im Walde, von seinem Kampfe mit dem Drachen, der Erlösung der Jungfrau auf dem Felsen und der Erwerbung des Nibelungenhortes zu erzählen; alles das wird hier beiseite gelassen oder nur gelegentlich kurz angedeutet, um aus den alten Überlieferungen gleich dasjenige Abenteuer herauszugreifen, welches ihn mit Kriemhilden zusammenbringt, nämlich seine Reckenfahrt nach Worms. Und auch diese wird dabei noch dem Plane des Ganzen angepaßt. Nach der alten Sage kam Siegfried von ungefähr als abenteuernder Held zu den burgundischen Königen; hier dagegen hat der Königssohn von Niederland von Kriemhildens Schönheit gehört und unternimmt die Fahrt nur, um sie sich zu erwerben. Aber der kampflustige und wagemutige Recke ist er doch geblieben. Selbzwölft nur zieht er an Gunthers Hof, und mit kecker Trotzrede fordert er den König und seine Mannen zum Kampf um Land und Leute heraus. Erst als Gunther ihm den gleichen Anteil an allem, was er besitzt, verspricht, „da wurde der Herr Siegfried ein wenig sanfter gestimmt".

Er bleibt nun als Genosse der drei Könige zu Worms, und über dem alten Reckenmotiv scheint die beabsichtigte Brautwerbung zu kurz gekommen. Aber die Erzählung hat sie keineswegs aus dem Auge gelassen, sondern mit einer Erweiterung der sagengemäßen Überlieferung im Stile des ritterlichen Romanes schreitet sie langsam dem Ziele zu. Eine Kriegserklärung der vereinigten Sachsen und Dänen gegen Gunther gibt Siegfried Gelegenheit, sich den König zu verpflichten und Kriemhildens Herz zu gewinnen. Denn an Gunthers Statt ficht er mit seinen Recken und dem burgundischen Heere den Streit aus und macht in ritterlichem Kampfe den Sachsenkönig wie den König der Dänen zum Gefangenen. Sein Verhältnis zu Kriemhild aber steht so sehr im Vordergrunde des Interesses, daß die Siegesbotschaft mit dem schwungvollen Lobe seiner Heldenthaten nicht Gunthern, sondern Kriemhilden überbracht wird, und die Frucht des kriegerischen Abenteuers ist ein großes Hoffest, bei dem Siegfried nun zum ersten Male der bis dahin streng behüteten Jungfrau gegenübertreten darf. Der Geist jener ritterlichen Courtoisie, die auch dem Feinde gegenüber Edelmut und verbindliches Wesen beobachtet, lebt in dieser Szene, in der die alsbald auf freien Fuß gesetzten gefangenen Könige die Gäste Gunthers sind; vor allem aber weht in ihr die Luft von „des Minnesangs Frühling“. Denn ihren eigentlichen Mittelpunkt bildet die Schilderung, wie nun Kriemhild zum ersten Male hervortritt, gleich dem Morgenrot aus trüben Wolken, wie sie in ihrer strahlenden Schönheit dem im Kampf so kecken Helden als ein unerreichbares und doch unentbehrliches Ziel seiner Sehnsucht erscheint, wie sie ihn dann durch freundlichen Gruß beglückt und die heimlichen Liebesblicke der beiden sich finden:

> „Wart dâ friuntlîche getriutet ir vil wîziu hant
> von herzenlieber minne, des ist mir niht bekant;
> doch wil ich niht gelouben, daz ez wurde lân:
> zwei minne gerndiu herze heten anders missetân.“[1]

Der Dichter wird nicht müde, den Anblick der Lieblichen, den Eindruck, den er auf die Umstehenden macht, Siegfrieds Gefühle zu betonen, und dabei fehlt es ihm nicht an innigem Empfinden. Sonst aber ist hier die Erzählung, wie überall, wo sie über die sagenmäßige Grundlage hinaus höfische Feste und höfisches Wesen behandelt, arm an Thatsächlichem, und der Kreis ihrer Darstellungsmittel ist beschränkt.

Ein frischer Wind aus ganz anderer Richtung fährt in die Erzählung hinein, als mit selbständigem Anfang, jedenfalls nach der alten Quelle, berichtet wird, wie in der Ferne jenseit des Meeres eine Königin gesessen sei, mit der die stärksten Recken in ritterlichem Kampfe um den Preis ihrer Minne rangen, und wie Gunther begehrt, die Heldenhafte sich zu erwerben.

Es ist Brünhild, die nicht mehr auf dem feuerumschlossenen Felsen, wie in der „Edda“, nicht auf dem Glasberge, wie in einem dänischen Heldenliede, aber doch auf der fernen meerumfluteten Burg Eisenstein weilt. Ihre Walkürennatur kommt in den Kampfspielen des Nibelungenliedes erst zu voller Geltung, und mit ihr das Mythische, Übernatürliche, das sonst in der deutschen Dichtung möglichst auf menschliche und natürliche Verhältnisse herabgestimmt ist. Mit Waffen, deren Schwere schon alle menschliche Körperkraft übersteigt, tritt sie in stolzer Siegesgewißheit Gunthern gegenüber, als er unter Siegfrieds Führung nach Eisenstein gelangt ist. Nur das mythische Nibelungenattribut, die unsichtbarmachende Nebel- oder Tarnkappe, die der Held von Niederland zugleich mit dem Horte den Nibelungen abgewann, hilft ihm und seinem Begleiter zum Siege. Denn durch diese zugleich verborgen und geschützt, nicht mehr wie in der nordischen Sage in Gunthers Gestalt, führt er neben Gunther die Arbeiten aus, die dieser zu verrichten scheint. Nur die Tarnkappe bewahrt sie vor dem Tode, als die beiden starken Männer vor Brünhildens gewaltigem Speerwurf straucheln und Siegfrieden das Blut zum Munde herausbricht. Aber kräftiger noch schleudert Siegfried den Ger, und als nun die Daniedergestreckte sich wieder aufgerafft hat und zornentbrannt den Stein, den vier Männer kaum hatten tragen können, zwölf Klafter weit geworfen, als sie in gewaltigem Sprunge mit klirrendem Streitgewand sich noch über den Wurf hinausgeschwungen hat, da wirft und springt Siegfried doch wiederum noch weiter, ja er trägt den König noch im Sprunge mit sich, und besiegt muß die zuvor Unüberwindliche Siegfrieds spöttischen Triumph über sich ergehen lassen und sich und ihr Land Gunthern, dem vermeintlichen Sieger, zu eigen geben.

[1] Ob da freundlich geliebkost wurde ihre gar weiße Hand in herzlieber Minne, davon ist mir nichts bekannt; doch will ich nicht glauben, daß es unterlassen sei: zwei Minne gehrende Herzen hätten sonst übel gehandelt.

Es ist eine andere Welt, in die uns dies jedenfalls auf alter, echter Grundlage ruhende Lied hineinversetzt. Und doch ist es von vornherein in den Faden der großen Dichtung von Siegfried und Kriemhild fest hineingeschlungen. Denn als Gunther Siegfried um seine Hilfe bei dem Abenteuer bittet, verlangt dieser sogleich Kriemhildens Hand als Preis für die Ausführung der That, und so folgt dieser Abschnitt auf den vorigen nur als die höhere Stufe einer in bestem Zusammenhange aufsteigenden Handlung.

In Siegfrieds und Gunthers Doppelhochzeit erreicht die Entwickelung dann ihr nächstes Ziel. Aber es wird durch einen Abstecher Siegfrieds ins Nibelungenland, seine Botschaft an Kriemhild und die Vorbereitungen des festlichen Empfanges in Worms noch hinausgerückt. Das sind erfindungsarme Erweiterungen des alten Grundbestandes der Sage, wie sie nur zu oft der Ausgestaltung unseres Liedes zum ritterlichen Romane dienen mußten. Endlich treten Siegfried und Kriemhild in „den Ring", den Kreis der Verwandten, geben sich, sie mit jungfräulicher Scham, er errötend vor Liebe und Freude, ihr Jawort, umarmen und küssen einander. Vom Priester ist weder hier noch sonst bei einer Eheschließung im Nibelungenliede die Rede. Als aber Brünhild beim Hochzeitsmahle Kriemhilden an Siegfrieds Seite sieht, stürzen ihr die Thränen über die lichten Wangen.

Daß sie Siegfried schon kannte, ehe er ihr mit Gunther zusammen gegenübergetreten war, setzt unsere Dichtung wie die nordische Sage voraus, nicht aber, daß er sich ihr ehedem verlobt hatte. Ist es trotzdem Liebeskummer, Eifersucht, was sich in Brünhildens Thränen Luft macht? Unsere Dichtung ist ganz im Gegensatze zur höfischen Epik viel zu objektiv, um uns die Gemütsbewegungen ihrer Personen zu analysieren. Vermied das doch selbst die alte Lyrik. Nur ihre Äußerung in Miene und Rede wird wie von einem sachlichen Berichterstatter vorgeführt. Brünhild selbst aber nennt auf Gunthers Frage als Ursache ihres Kummers Kriemhildens Vermählung mit seinem Eigenmanne, denn als solchen hatte sich Siegfried in Eisenstein ausgegeben, um keinen Verdacht zu erregen. Jedenfalls ist weder das Mitleid mit Kriemhild noch das Gefühl eigener Kränkung durch die Verschwägerung mit dem vermeintlich Unfreien der Grund ihrer Thränen, denn sie zeigt sich im weiteren Verlaufe viel mehr beflissen, dies Verhältnis möglichst schroff hervorzukehren, als es zu verhüllen. Das heimlich quälende Gefühl, daß Kriemhild den trefflicheren Mann gefunden habe, wird es doch sein, was Brünhilden hier die Thränen in die Augen treibt, und was die Stolze hernach drängt, ihn und sie wenigstens ihren vermeintlich untergeordneten Rang fühlen zu lassen.

Und bald schürzt sich der Knoten zum tragischen Konflikt. Noch einmal bricht Brünhildens jungfräuliche Walkürennatur in ihrer ganzen ungezähmten Kraft hervor, als sie sich in der Hochzeitsnacht Gunthers Umarmungen entzieht und ihn schimpflich mit ihrem Gürtel gefesselt an die Wand hängt. Noch einmal muß Siegfried Gunthers Rolle spielen, um sie im Dunkel der nächsten Nacht nach langem, wildem Ringen dem König Gunther zu überantworten, in dessen Armen sie nun wird wie ein anderes Weib. Mit jener sorglosen Keckheit aber, die seinem Charakter von Anfang bis zu Ende eigen ist, mit jenem harmlos übermütigen Gefühl schwererkämpfter Überlegenheit, das ihm auch die spöttischen Worte nach Brünhildens Überwindung im Waffenspiel eingegeben hatte, raubt er ihr unbemerkt Gürtel und Ring und übergibt beides seinem Weibe.

Kriemhildens und Siegfrieds Geschichte ist zu ihrem Höhepunkt gelangt. In echt tragischer Verkettung ist mit der Erreichung des beglückenden Zieles eine That des Helden unlösbar verknüpft, die in der weiteren Entwickelung zur Katastrophe führt. Und echt tragisch ist es auch, daß es nicht ein schweres sittliches Verschulden, sondern eine durch die Umstände und den Charakter des Helden gegebene, an sich sehr verzeihliche Handlung ist, aus der mit innerer Notwendigkeit

der unglückliche Ausgang folgt. Daß Siegfried Brünhilden beim Kampfspiel hinterging, war die Vorbedingung für die Erwerbung Kriemhildens, daß er dieselbe Täuschung unter bedenklicheren Umständen wiederholte, war ein Freundschaftsdienst, zu dem er sich gegen Gunthern verpflichtet fühlte, daß er die Zeugnisse seines zweiten Sieges Kriemhilden überantwortete, war unbedachter Übermut. Ahnungslos gab er dadurch den Anlaß, daß Brünhildens unbewußte Demütigung später zu einer öffentlichen Erniedrigung wurde, die ihren Stolz und ihre Scham im Innersten verwunden, ihre heimliche Mißgunst zu tödlicher Rachsucht gegen ihn steigern mußte.

Nach der alten Sage bleibt Siegfried bis zum Eintritt dieser Ereignisse als Gunthers Genosse an seinem Hofe, und auch in unserem Nibelungenliede würde man nichts vermissen, wenn sie sich an Siegfrieds Hochzeit und Brünhildens zweite Bezwingung anschlössen. Aber das Leseepos muß bedächtiger fortschreiten, und sein Held darf sich nicht mit jener unbestimmten Stellung in Gunthers Umgebung begnügen; er muß ein echter und rechter mittelalterlicher König sein. So war schon der Geschichte seiner Brautfahrt nach Worms eine frei erfundene kleine Erzählung von seiner ritterlichen Erziehung und Schwertleite am niederländischen Königshofe seines Vaters Siegmund vorangeschickt, so hatten wir ihn in einer anderen Erweiterungsszene schon als König von Nibelungenland kennen gelernt, und so wird nun auch hier zunächst berichtet, wie er mit Kriemhild zu seinen Eltern heimzieht, wie ihnen diese die Herrschaft über Niederland abtreten, und wie der Held zugleich des Nibelungenlandes waltet. Von dort wird er erst durch eine Einladung zum Sonnwendfeste wieder nach Worms gezogen, welche der Dichter die auf Kriemhildens Ansehen eifersüchtige Brünhild augenscheinlich nach dem Vorbilde der späteren verhängnisvollen Einladung der Nibelungen an Etzels Hof anstiften läßt.

Siegmund und die Nibelungenrecken begleiten den Helden, um nachher in Worms eine Rolle zu spielen, deren Leerheit ein weiteres Zeugnis dafür abgibt, daß diese ganze Partie nicht zu dem Grundbestande der Dichtung gehört. Erst mit dem Ausbruche des Streites zwischen den beiden Königinnen betreten wir wieder den alten sagengemäßen Boden. Die Szene ist trefflich angelegt. Beim Anblick der turnierenden Helden entschlüpft Kriemhilden der unbedachte Ausruf: „Ich habe einen so herrlichen Mann, daß alle diese Reiche ihm unterthan sein sollten.“ Brünhild weist sie spöttisch zurecht. Aber liebevoll in Siegfrieds Anblick versunken, fährt Kriemhild, nur um ihrem Glück Ausdruck zu geben, in demselben Tone fort, vergleicht ihn mit dem Mond unter den Sternen. Brünhild besteht auf Gunthers Vorzug. „Meinst du nicht, Brünhild, daß Siegfried dem Gunther doch wohl gleich ist?“ lenkt jene versöhnlich ein. Und auch Brünhild antwortet in freundlicherem Tone, aber zugleich mit dem Hinweis darauf, daß doch Siegfried selbst sich als Gunthers Eigenmann bekannt habe. Diese ihres Erachtens völlig ungerechte Unterstellung muß Kriemhild tief verletzen, aber immer noch im höflichen Tone bittet sie, die Rede zu lassen. Als jedoch Brünhild mit spitzigen Worten ihre Ranganspüche aufrecht hält, steigert sich die Szene in zorniger Rede und Gegenrede bis zu der Herausforderung, öffentlich beim großen Kirchgange sehen zu lassen, wem der Vortritt gebühre.

Der Kirchgang bildet dann den zweiten Akt in diesem kleinen Drama. „Eine unfreie Magd soll nicht vor eines Königs Weibe gehen“, mit diesen Worten heißt Brünhild die Schwägerin vor der Kirchthür angesichts des großen Gefolges zurücktreten. „Dir wäre es besser, zu schweigen“, tönt es ihr entgegen, „du hast dich selbst geschändet: wie könnte eines Eigenmannes Kebse je eines Königs Weib werden!“ und mit dem Vorwurf, daß nicht Gunther, sondern Siegfried in jener Nacht Brünhilden das Magdtum genommen habe, rechtfertigt Kriemhild gegen deren entrüsteten Zwischenruf ihre Schmähung. Der dritte Akt, nach dem Gottesdienst vor der Kirche, bringt mit Kriemhildens vermeintlicher Beweisführung durch Vorzeigung des verhängnisvollen Gürtels und Ringes den Höhepunkt. Weinend ruft Brünhild Gunthern herbei. Immer mehr belebt sich die Szene; auch Siegfried wird geholt, um sich zu rechtfertigen. Mit männlicher Geradheit erklärt er seine Entrüstung über Kriemhildens Schmähung und erhärtet eidlich, daß er Brünhilden nicht gegen sie verlästert habe. Mit einem ernstlichen Verbot der Ehemänner an die beiden entzweiten Frauen, fortan „üppige sprüche“ unterwegs zu lassen, wird nach der Meinung des Ehrlichen, Sorglosen die Sache ein für allemal abgethan sein.

Aber Brünhild ist untröstlich. Der Kummer der Herrin, der gefährdete Ruf des königlichen Hauses und die Hoffnung auf dessen Machtbereicherung bringen in dem eisernen, skrupellosen Hagen den Entschluß zu unumstößlicher Gewißheit: Siegfried muß sterben. Seinem zähen Anliegen weicht schließlich der lange schwankende Gunther. Hagen bereitet den Anschlag durch ein Mittel vor, von dem nur unser Nibelungenlied etwas weiß, und dessen Zusammenhang mit der Erzählung vom Sachsenkriege schon zeigt, daß es einer jüngeren Schicht angehört. Durch die Vorspiegelung nämlich, daß die Sachsen den beschworenen Frieden gebrochen haben, weiß Hagen die besorgte Kriemhild zu überreden, daß sie ihm auf Siegfrieds Gewand durch ein Kreuz die Stelle bezeichnet, die seinerzeit von dem unverwundbar machenden Drachenblute unbenetzt geblieben war, damit er ihn dort in dem bevorstehenden Kampfe schützen könne. Dann wird die Kriegsbotschaft widerrufen und eine Jagd statt des Heereszuges veranstaltet. Das Motiv ist vielleicht etwas zu künstlich ersonnen, aber es hat doch den Gehalt der Erzählung wesentlich bereichert. Indem Kriemhild selbst in der Sorge für Siegfrieds Leben ahnungslos die Beihilfe zu seiner Ermordung leistet, und indem Siegfried noch einmal Gelegenheit zur Äußerung seiner ehrlichen, treuen Hilfsbereitschaft gegen die Freunde findet, die ihm bald so schändlich lohnen, wird die Tragik wirkungsvoll gesteigert. Und tief ergreifend ist die auf jenen Voraussetzungen aufgebaute Abschiedsszene zwischen Siegfried und Kriemhild, in der die Besorgnis des liebenden Weibes wegen des Geheimnisses, das sie Hagen verraten, doch die Furcht, dem Geliebten ihre Unbedachtsamkeit zu gestehen, nicht zu überwinden vermag. Ihre angstvollen Warnungen aber und die düsteren Prophezeiungen, welche Träume ihr kundgaben, müssen schließlich verstummen vor der sorglosen Heiterkeit dieses herzensreinen Helden, der sich nicht denken kann, daß ihn jemand hassen sollte, weil er selbst allen wohl will. Und so scheidet er auf Nimmerwiedersehen.

In gewisser Weise selbständig ausgeführt und doch von vornherein im Zusammenhang des Ganzen gedacht, auch fest verknüpft mit dem jüngeren Motive, folgt die sagenmäßige Erzählung von Siegfrieds Ermordung auf der Jagd, eine herrliche Darstellung.

Die Jagdschilderung entrollt ein lebhaft bewegtes Bild, in dessen Mitte Siegfried noch einmal in seiner allen überlegenen, urwüchsigen Heldenkraft und in der ganzen harmlosen Fröhlichkeit seines Wesens dasteht. Und dann der furchtbare Kontrast, wie dem Nichtsahnenden beim Trunk aus dem Quell plötzlich aus Hagens Hand der Mordstahl in den Rücken saust und ihn, mit „des Todes bleichem Wappen“ gezeichnet, hinstreckt in die Blumen des Angers! Des grimmen Hagen Triumph, die Worte edelster Entrüstung gegen die Mörder und rührender Fürsorge für Kriemhild, mit denen Siegfried stirbt, vollenden die erschütternde Szene.

Von nun an bildet Kriemhild allein den Mittelpunkt der Erzählung. Ihrem Herzen wird das Äußerste nicht erspart.

Eine altnordische Überlieferung berichtet, daß Siegfried an ihrer Seite im Bette ermordet wurde. Wir werden an diesen grausigen Zug erinnert, wenn in unserem Nibelungenliede Hagen den Leichnam des Helden vor die Kammerthür der schlafenden Kriemhild legt. Dort findet sie ihn beim Gange zur Frühmesse. Und von dem ersten Aufschrei an, mit dem sie an dem Toten niedersinkt, werden nun alle die folgenden Szenen durch den namenlosen Schmerz der Ärmsten beherrscht. Besonders hervortretende Situationen sind die erste allgemeine Bestürzung und Klage im Palast, die Aufstellung der Bahre im Dom, wo beim Herannahen des Mörders Hagen die Wunden zu bluten beginnen, ein Zeichen seiner Schuld, welches für Kriemhild hinreicht, um jenen öffentlich der Unthat zu bezichtigen, dann die Leichenopfer und die Leichenwacht, altgermanische Bräuche, die hier in durchaus christlichem Gewande erscheinen, und endlich Kriemhildens letzter Abschied von dem geliebten Toten. Der goldene Sarg ist schon geschlossen:

Die königliche Witwe sprach: „Siegfrieds Mannen ihr,
um eurer Treue willen erweiset eine Gnade mir.

Laßt mir ein wenig Liebes nach meinem Leid geschehn:
daß ich sein Haupt, das schöne, noch einmal möge sehn.“
Ihr Bitten währt so lange, ihr Jammer war so stark,
daß man zerbrechen mußte den gar köstlichen Sarg.

Dorthin man drauf sie führte, wo sie ihn liegen fand;
sie hob sein Haupt, das schöne, mit ihrer weißen Hand
und küßte noch im Tode den edlen Ritter gut;
ihre lichten Augen, vor Jammer weinten sie da Blut.

an rehten triwen. daz ir iuch selben habt erslagen. Die bluomen allenthal-
ben. von bluote waren naz. do rang er mit dem tode. vil lange tet er daz.
wande in des todes wafen. al ze sere sneit. do mohte reden niht mere. d' reche
chün unt gemeit. Do die herren sahen. daz d' helt was tot. si leiten in uf
einen schilt. d' was von golde rot. unt wurden des ze rate. wie daz solde er-
gan. daz man iz v'hele. daz iz het Hagene getan. Do sprachen ir genu-
ge. uns ist vbele geschehen. ir sult ez helen alle. unt sult geliche iehen. daz er
rite iagen eine. d' Chriemh' man. in slugen schachære. da er fuore durch den
Tan. Do sprach d' ungetriwe. ich furen in daz lant. mir ist vil vnmære. unt
wirt ez ir bechant. diu so hat getrubet. miner frowen muot. ez ahtet vmb
vil ringe. swaz si weinens getuot. Von dem selben brunnen. da Sivrit
wart erslagen. sult ir diu rehten mære. von mir horen sagen. vor dem Oten-
walde. ein dorf leit Otenhaim. da vliuzet noch d' brunne. des ist zwifel
dehein. Aventiure wie Chr. ir man klagete unt wie man in begrub.
Do erbiten si d' nahte. unt furen ub' Rin. von helden chunde
nimmir. wirs gejaget sin. ein tier daz si da slugen. daz wein-
ten edeliu kint. ja muosin sin engelten. vil guote wigande
sint. Von grozer vbermuote. muget ir nu horen sagen. unt
von starch' rache. do hiez Hagen tragen. Sivride den herren. von Nibelun-
ge lant. fur eine kemenaten. da man Chriemh' vant. Er hiez in also
totan. legen an die tur. d'ez si in da solde vinden. so si d' gienge fur. hin
ze mettine. e daz ez wurde tac. d' diu frowe Chriemh'. deheine selten ver-
lac. Man lute da zem munster. nach gewonheit. do wahte diu frowe.
vil ir mangige meit. si bat ir balde bringen. lieht unt ir gewant. do chom
ein kamerære. da er Sivriden vant. Er sach in bluotes roten. sin wat
was elliu naz. daz ez sin herre wære. niht enweste er daz. hin ze kemena-
ten. daz lieht truog an d' hant. von dem vil leid' mære. sit vro Chriemhilt
ervant. Do si mit ir frowen. zem munst' wolde gan. do sprach d' kamer-
ere. ja sult ir stille stan. ez lit vor dem gademe. ein ritt' tot erslagen. da
begunde Chriemh'. harte vnmæzliche klagen. E daz si reht erfunde.
daz ez wære ir man. an die Hagenen vrage. denchen si began. wie er in wol-
de vristen. do wart ir erst leit. ir was allir freuden. mit sime tode
wid' seit. Do seich si zu d' erden. daz si niht ensprach. die schonen frev

Eine Seite aus der Nibelungenhandschrift C.

Nach dem Original (13. Jahrh.) in der Fürstlich Fürstenbergischen Bibliothek zu Donaueschingen.

Übertragung der umstehenden Handschrift.

[geloubt] an rehten triwen, daz ir iuch selben habt er-
Die blumen allenthalben von blûte warn naz. [slagn.'
do rang er mit dem tode: unlange tet er daz,
wande in des todes wafen al ze sere sneit:
do mohte reden niht mere der reche kûn und gemeit.

Do die herren sahen, daz der helt was tot,
si leiten in uf einen schilt, der was von golde rot,
und wurden des ze rate, wie daz solde ergan,
daz man iz verhêle, daz iz het Hagene getan.

Do sprachen ir genûge 'uns ist ubele geschehn.
ir sult ez heln alle, und sult geliche iehn,

da er rite iagn eine, der Chriemhilde man,
in slugen schachære, da er fure durch den tan.'

Do sprach der ungetriwe 'ich furen in daz lant.
mir ist vil unmære, und wirt ez ir bechant,
diu so hat getrubet miner frowen mût:
ez ahtet mih vil ringe, swaz si weinens getût.'

Von dem selben brunnen, da Sivrit wart erslagen,
sult ir diu rehten mære von mir hœrn sagn:
vor dem Otenwalde ein dorf lit, Otenhaim;
da vliuzet noch der brunne. des ist zwifel dehein.

Aventiure wie Chriemhilt ir man klagte, und wie man in begrůp.

Do erbiten si der nahte, und furen uber Rin.
von heleden chunde nimmer wirs geiaget sin:
ein tyer daz si da slugen daz weinten edeliu kint.
ia musin sin engelten vil gute wigande sint.

Von grozer ubermûte mugt ir nu horen sagn,
und von starcher rache. do hiez Hagen tragn
Sivride, den herren von Nibelunge lant,
fur eine kemenaten, da man Chriemhilde vant.

Er hiez in also toten legn an die tur,
daz si in da solde vinden, so si der gienge fur
hin zer mettine e daz ez wurde tac,
der diu frowe Chriemhilt deheine selten verlac.

Man lûte da zem munster nach gewonheit.
do wachte diu frowe vor ir manige meit:
si bat ir balde bringen lieht und ir gewant.
do chom ein kamerære da er Sivriden vant.

Er sach in blutes roten: sin wat was elliu naz.
daz ez sin herre wære, niht enwesser daz.
hin zer kemenaten daz lieht trûg an der hant
von dem vil leider mære sit vrô Chriemhilt ervant.

Do si mit ir frowen zem munster wolde gan,
do sprach der kamerære 'ia sult ir stille stan:
ez lit vor dem gademe ein ritter tot erslagn.'
da begunde Chriemhilt harte unmæzliche klagn.

E daz si reht erfunde, daz ez wære ir man,
an die Hagenen vrage denchen si began,
wier in wolde vristen. do wart ir erste leit:
ir was alle ir freuden mit sime tode widerseit.

Do seich si zu der erden, daz si niht ensprach:
die schonen freu[delosen ligen man do sach.]

[glaubt] fürwahr, daß ihr euch selbst gemordet habt."[1]
Die Blumen waren überall naß von Blut.
Da rang er mit dem Tode: nicht lange that er das,
denn des Todes Waffe schnitt ihn allzusehr:
da konnte nicht weiter reden der kühne und wackere Recke.

Als die Herren sahen, daß der Held tot war,
legten sie ihn auf einen Schild, der war rot von Gold,
und berieten sich, wie es gelingen könnte
es zu verhehlen, daß Hagen es gethan hätte.

Da sprachen viele von ihnen: „Uns ist übel geschehen.
ihr müßt es alle verhehlen und müßt übereinstimmend aus-
sagen,
dort, wo er allein jagen geritten sei, Kriemhildens Mann,
hätten ihn Räuber erschlagen, da, wo er durch den Wald
gezogen wäre."

Da sprach der Ungetreue: „Ich bringe ihn ins Land.
Mir ist's sehr gleichgültig, ob es der bekannt wird,
die meiner Herrin Herz so betrübt hat.
es macht mir sehr wenig aus, wieviel sie auch weinen mag."

Von eben dem Brunnen, wo Siegfried erschlagen ward,
sollt ihr die richtige Kunde von mir sagen hören:
vor dem Odenwalde liegt ein Dorf Odenheim;
da fließt noch jetzt der Brunnen. Daran ist kein Zweifel.

Abenteuer wie Kriemhild ihren Mann beklagte, und wie man ihn begrub.

Da erwarteten sie die Nacht und fuhren über den Rhein.
Von Helden könnte niemals schlimmer gejagt werden:
ein Wild, das sie da erlegten, das beweinten edle Jungfrauen.
Fürwahr mußten dafür später gar gute Kämpfer büßen.

Von großem Übermut könnt ihr nun sagen hören
und von furchtbarer Rache: Hagen ließ da
Siegfried, den Herren vom Lande der Nibelungen,
vor ein Zimmer tragen, in dem sich Kriemhild befand.

So ließ er ihn, tot wie er war, an die Thür legen,
damit sie ihn da finden sollte, wenn sie davorträte
auf dem Wege zur Frühmette, ehe es Tag würde,
wie denn Frau Kriemhild niemals eine Mette verschlief.

Man läutete im Münster nach gewohnter Weise.
Da erweckte die Herrin so manche vor ihr ruhende Jungfrau.
Sie ließ sich schnell Licht und ihr Gewand bringen.
Da kam ein Kämmerer zu der Stelle, wo er Siegfried fand.

Er sah ihn rot von Blut: seine Kleidung war ganz naß.
Daß es sein Herr wäre, das wußte er nicht.
Zum Zimmer trug das Licht in der Hand [Kunde erfuhr.
er, von dem Frau Kriemhild dann viel der schmerzlichen

Als sie mit ihren Frauen zum Münster gehen wollte,
da sprach der Kämmerer: „Fürwahr ihr müßt stehen bleiben:
vor dem Gemache liegt ein Ritter zu Tode erschlagen".
Da begann Kriemhild über alles Maß zu klagen.

Ehe sie genau erfuhr, daß es ihr Mann sei,
kam ihr Hagens Frage in den Sinn, [Leid erfaßt:
wie er sein Leben schützen wollte. Da ward sie erst recht vom
allen ihren Freuden war mit seinem Tode der Krieg erklärt.

Da sank sie zur Erde, sprachlos;
die Schöne, Freu[denlose sah man da liegen.]

[1] Die letzten Worte des sterbenden Siegfried.

Aber von vornherein hat sich mit ihrem Kummer auch der Gedanke der Rache verbunden. Siegfried starb ohne Drohung oder Heischung blutiger Sühne. Die ersten Worte aber, die Kriemhild angesichts seiner Leiche findet, sind: „Dein Schild ist unverletzt, du bist ermordet; wüßt' ich den Thäter, all mein Sinnen und Trachten richtete ich auf seinen Tod." So hat auch der Dichter selbst die Erzählung von dem an Siegfried verübten Verbrechen mit einem Hinweis auf dessen spätere blutige Folgen beschlossen.

Und nicht nur hier hat er schon im ersten Teile den Blick auf den zweiten gerichtet. Es zeigt sich auch sonst genugsam, wie die Erzählung von Kriemhildens Liebe und Leid als eigentlichen Abschluß die von Kriemhildens Rache im Auge behält.

Was zunächst zwischen Siegfrieds Begräbnis und dem Beginn des zweiten Teiles erzählt wird, dient im wesentlichen nur dazu, zwischen den freien Ausführungen unserer Dichtung und ihrer sagenmäßigen Grundlage zu vermitteln. Da Siegfried zum König von Niederland und Nibelungenland geworden und mit seinem Vater zusammen nach Worms gezogen war, so muß es erklärt werden, warum Kriemhild dennoch wie in der alten Sage bei den Mördern ihres Gatten bleibt, und warum Siegmund ohne sie und ohne Rachethat oder Racheplan mit Siegfrieds Nibelungenrecken abzieht. Der Nibelungenhort aber, den nach alter Tradition der heimatlose Siegfried mit sich an den burgundischen Hof geführt hatte, muß jetzt erst aus seinem Nibelungenreiche herbeigeholt werden, um dann der feststehenden Sage gemäß in den Rhein gesenkt werden zu können. Recht gut aber wird gerade an dieser Stelle durch die Verwertung dieses altüberlieferten Motives das Folgende mit vorbereitet: der Verlust des Schatzes und damit einer Möglichkeit, Rächer zu gewinnen, ist geeignet, Kriemhild der bevorstehenden Werbung Etzels geneigter zu machen; zugleich entfacht er von neuem ihre Rachegedanken gegen Hagen, der ihr den Hort genommen, und den sie schon zuvor bei einer Versöhnung mit ihren Brüdern ausgeschlossen hatte.

So ist der Boden bereitet für den Beginn des zweiten Teiles, der nun berichtet, wie König Etzel nach Frau Helches Tode durch Rüdiger von Bechelaren um Kriemhild werben läßt.

Hagen erkennt die Gefahr, die Gunthern und ihm aus dieser Heirat erwachsen kann, aber sein Rat schlägt nicht durch; die Brüder, voran der junge Giselher, der immer die Sache der Schwester führt, wollen nicht hindern, daß sie einen Ersatz für ihren furchtbaren Verlust finde, wenn sie selbst einen solchen will. Freilich, als nun Rüdiger Kriemhilden gegenübertritt, wie sie in alltäglicher Kleidung unter lauter reichgeschmückten Hoffräulein noch jetzt, nach dreizehn Jahren, nur in den Gedanken an ihren alten Kummer lebt, da findet er nichts als trauriges Versagen. Was soll sie einem Manne, der jemals Herzensfreude an seinem Weibe gefunden, was soll ein Mann ihr, die einen Siegfried besessen hat? Aber als er bei wiederholter, vertraulicher Werbung verlauten läßt, daß sie in ihm und seinen Mannen an Etzels Hof treuen Beistand gegen jeden Widersacher finden werde, da bricht ein Hoffnungsstrahl in ihre gramverdüsterte Seele; sofort läßt sie Rüdigern und die Seinen das Versprechen beschwören, das er soeben gethan; und nun hat sie den Halt gefunden, an den sie sich klammern kann. Diese Ehe wird sie in den Stand setzen, endlich die rächende Strafe an den Mördern ihres Gatten zu vollziehen: das ist der einzige Gedanke, der sie jetzt noch leitet, und sie gelobt Etzeln ihre Hand.

Der erste Schritt zu der großen allgemeinen Katastrophe ist geschehen. Aber zugleich ist auch der Knoten geschürzt in dem kleinen Rüdiger-Drama, das sich fest in die Haupthandlung hineinschlingt. Denn folgerecht entwickelt sich aus Rüdigers Gelöbnis der tragische Konflikt, der mit dem Untergange des Helden endet.

Kriemhildens Reise, ihr Empfang bei Etzel mit den fremden Völkerschaften und den germanischen Fürsten, die ihn umgeben, ihr siebenjähriger Aufenthalt bei Etzel und die Geburt ihres Sohnes Ortlieb, das alles hat doch nur die Bedeutung einer äußeren Überleitung zu der Verwirklichung ihres Racheplanes. Als sie endlich die Zeit für gekommen erachtet, veranlaßt sie den König, ihre Verwandtschaft zur Sonnwendfeier einzuladen; den Boten aber gibt sie den geheimen Auftrag, zu Worms nichts davon verlauten zu lassen, wie betrübten Sinnes sie immer noch sei, und besonders auch darauf hinzuweisen, daß Hagen als Wegeskundiger bei der Reise unentbehrlich sein würde. Wiederum erhebt sich in Worms, wie zuvor

bei Rüdigers Werbung, ein streitendes Überlegen, und wiederum trägt das Vertrauen der Brüder den Sieg über Hagens weitsichtigere Besorgnisse davon. Als Gernot ihm Angst vor dem Tode vorwirft, der seiner bei den Hunnen für Siegfrieds Ermordung warten möge, da ruft der Grimmige: „Nichts thu' ich aus Furcht; ist's euer Wille, ihr Helden, so greifet zu, ich begleite euch gern in Etzels Land.“ Und von da an ist er felsenfest in seinem Entschlusse; wohl veranlaßt er seine Herren, durch ein Gefolge von mehr als tausend erprobten Rittern und neuntausend Knappen der vorausgesehenen Gefahr nach Kräften zu begegnen; aber zur Umkehr bringt ihn nun nichts mehr; und dem fürchterlichen Ungewitter, das er immer düsterer heraufziehen sieht, bietet er mit herausforderndem Trotze die Brust. Warnungen und schlimme Weissagungen begleiten die Helden, als sie Worms verlassen; und als sie an die mächtig überflutende Donau kommen, Hagen nach einer Überfahrt spähend in heimlichem Versteck zwei badende Wasserfrauen findet und den Schicksalskundigen eine Prophezeiung abzwingt, da erfährt er, daß keiner von ihnen allen aus Etzels Land heimkehren wird. Aber der Hartmutige verschweigt es. Den Fährmann der bayrischen Fürsten, der ihnen die Überfahrt weigert, tötet er; selbst lenkt er mit kräftiger Faust das Schiff, in dem er nach und nach das ganze Heer hinüberbringt. Dann schlägt er das Fahrzeug in Stücken, und nun erst, wo kein Entweichen mehr möglich ist, offenbart er die Weissagung der Wasserfrauen.

> Von Haufen schnell zu Haufen flog diese Kunde da,
> darob man kühne Helden die Farbe wechseln sah,
> da sie die Sorge faßte, sie würden harten Tod
> auf dieser Reise finden: traun! das geschah nicht ohne Not.

Die Nacht bricht über die vorwärts Eilenden herein. Ein Angriff der beiden Dienstherren des erschlagenen Fährmannes auf die unter Hagen und seinem jungen Bruder Dankwart stehende Nachhut wird in aller Stille, ohne daß Hagen die Könige etwas davon merken läßt, blutig abgewehrt. Diese kleine Episode, über welche die nächtliche Szenerie eine eigentümlich geheimnisvolle Stimmung verbreitet, gehört zu den inhaltlich jungen Bestandteilen unserer Dichtung, welche Dankwart, einer nur ihnen eigenen Gestait, Gelegenheit zur Auszeichnung geben.

Wiederum tönt den Nibelungen eine warnende Stimme entgegen, als sie an der Grenze von Rüdigers Mark den Markgrafen Eckewart im Schlaf überraschen. Es ist eigentlich der getreue Eckhart, der typische Warner, dessen Rolle Eckewart hier übernommen hat, indem er Hagen in dem Augenblicke, wo er die Grenze von Etzels Reich betritt, mahnt, daß man ihm dort für Siegfrieds Ermordung Haß trage. „Wir haben jetzt weiter keine Sorge als die ums Nachtquartier“, erwidert ihm der Recke, und so weist Eckewart sie zu dem mildesten aller Wirte, „des Herz so viel Trefflichkeiten gebiert wie der Mai Gräser und Blumen“, nach Bechelaren zum edlen Rüdiger.

Schiller liebt es in seinen Dramen, dem überlieferten heroisch-tragischen Stoffe ein frei erfundenes idyllisch sentimentales Motiv beizugesellen, indem er in die Haupthandlung den Roman eines jugendlichen Liebespaares hineinflicht und so die Farben, die Stimmungen, unter Umständen auch die tragische Wirkung bereichert. Dasselbe Mittel verwendet unsere Dichtung mit demselben Erfolge, indem sie die düstere Tragik des Nibelungenzuges zugleich unterbricht und steigert durch die helle, freundliche Szene am Hofe des freigebigen Markgrafen, bei der der junge Giselher Rüdigers liebliche Tochter zur Braut gewinnt, nicht ahnend, daß er selbst dem Vater der Geliebten, alle Nibelungen aber dem edlen Gastfreunde bald im Kampfe gegenüberstehen werden, und daß Gernot mit dem Schwerte, das er zum Gastgeschenk erhält, den Todesstreich gegen den Geber führen wird.

Nach kurzer Rast ziehen die Nibelungen weiter, ihrem Verhängnis entgegen. Trefflich werden nun in dem entscheidenden Momente, wo sie in Etzels Burg Einzug halten, die Hauptpersonen in höchst lebhaften Bildern vor den andern herausgehoben: Kriemhild, wie sie vom Fenster nach den Ankömmlingen späht, von dämonischer Freude und wilden Rachegedanken bei ihrem Einreiten erfüllt, und Hagen, der Mörder Siegfrieds, des stärksten aller Recken, nach dem alles neugierig fragt, und der ihnen nun in seiner imposanten Erscheinung im Burghofe entgegentritt:

> Von stattlich schönem Wuchse war der Held fürwahr,
> die Brust von mächt'ger Breite, gemischt war sein Haar



D es kvniges amplute | die hiezen uber al.
mit gesidelen richen | palas vn̄ sal.
gen den lieben gesten | die in da solten chomen.
sit wart von in dem kvnige | vil michel weinē vnomē.

Wie die herren alle zen hevnen foren

N v lazen daz beliben | wie si gebaren hie.
hoch gemvter helden | die gefůren nie.
so rehte herlichen | in deheines kvniges lant.
si heten swaz si wolten | bade wafen vn̄ gewant.

D er voget von dem rine | cleidete sine man.
sechzech vn̄ tvsent | als ich vernomen han.
vn̄ niun tvsent chnehte | gen der hohzit.
die si da heime liezen | die beweinte ez sit.

D o trůch man daz gerete | ze wormez uber den hof.
do sprach da von spire | ein alter biscof.
zu der schonen vten | vnser vriunde wellent varn.
gen der hohzite | got müze si da bewarn.

D o sprach zu ir kinden | div edele vte.
ir soltet hie beliben | helde gůte.
mir ist getrovmet hinte | von engestlicher not.
wie allez daz gefügele | in disme lande were tot.

S wer sich an trovme wendet | sprach do hagne.
der enweiz der rehten mere | niht ze sagene.
wenne ez im zen eren | volleclichen ste.
ich wil daz min herre | ze hove nach vrlovbe ge.

W ir suln vil gerne riten | in etzelen lant.
da mag wol dienen kvnige | gůter helde hant.
da wir da schowen mugen | criemhilde hohzit.
hagne riet die reise | iedoch gerovwe ez in sit.

er sprach des můz ich müien | daz iwer hove reise tůt.
E r was gebeuen tumelt | vn̄ was im helt zerkant.
er sprach wem wolt ir lazen | lute vn̄ och die lant.
daz nieman kan erwenden | iv reken swern můt.
kriemhilde mere | die geduhten mich gůt.

D az lant si dir bevolhen | vn̄ och min kindelin.
vn̄ diene wol den vrowen | daz ist der wille min.
swem du sehest weinen | dem troste sinen lip.
ia tůt vns nimmer leide | des kvnic etzelen wip.

D iv ros bereitet waren | den kvnigen vn̄ ir man.
mit minneclichem kusse | schiet vil maniger dan.
dem in hohem můte | lebete do der lip.
daz můse sit beweinen | vil manich wetlich wip.

D o man die snellen reken | sach zen rossen gan.
do kos man vil der vrowen | trurichlichen stan.
daz in vil langez scheiden | seite in wol der můt.
vf grozen schaden ze komen | daz herze niemā saͤnfte tůt.

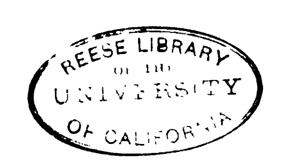
D ie snellen burgonden | sich vz hůben.
do wart in dem lande | ein michel ůben.
beidenthalp der berge | weinde wip vn̄ man.
swie tet ir volch tete | si fůren vrolich dan.

D ie nibelunges helde | komen mit in dan.
in tusent halsbergen | die heime heten lan.
manige schone vrowen | die si gesahen nimmer me.
si fin des wunde taten | kriemhilde we.

D o schichten si die reisen | gen dem mone dan.
vf durch ostervranchen | die gunthers man.
dar leitete sich hagne | dem was ez wol bekant.
ir marschalch was danewart | der helt von burgonden lant.

Eine Seite aus der Nibelungenhandschrift A.

Nach dem Original (13. Jahrh.) in der königl. Hof- und Staatsbibliothek zu München.



Eine Seite aus der Nibelungenhandschrift A.

Deſ kunigeſ amplute die hiezen uber al
mit geſidelen richen palas un*de* ſal
gen den lieben geſten die in da ſolten chomen.
ſit wart von in dem kunige vil michel weine*n* ver*nomen*.

wie die herren alle zen Heunen fûren.

Nu lazen daz beliben, wie ſi gebaren hie.
hochgemût*er* reken die gefûren nie
ſo rehte herlichen in deheineſ kunigeſ lant.
ſi heten ſwaz si wolten, beide waſen un*d* gewant.

Der vogt von dem rine cleidete ſine man,
sechzech un*de* tuſent, als ich vernomen han,
un*d* niun tuſent chnehte, gen d*er* hohcit.
die ſi da heime liezen, die beweint[1] ez ſit.

Do trûch man daz gereite ze wormez uzer[2] den hof.
do ſprach da von ſpire ein alter biſchof
zû d*er* schônen ûten 'unſer vriunde wellent varn
gen d*er* hohcite: got mûſe si dâ bewarn.'

Do ſp*rach* zû zir kinden diu edele ûte
'ir ſoltet hie beliben, helde gûte;
mir ist getroumet hint von engeſtlicher not,
wie allez daz geſûgele in diſme lande were tot.'

'Swer ſic an trôme wendet', ſprach do hagne,
'd*er* enweiz der rehten mere niht ze ſagene,
wenne ez im zen eren volleclichen ſte.
ich wil daz min herre ze hove nach urloube gê.

Wir ſuln vil gerne riten in ecelen lant:
da mag wol dienen kunige gûter helde hant,
da wir da ſchôwen mûzen criemhilt hohcit.'
hagne riet die reiſe: idoch gerôw ez in ſit.

Er hetez wid*er*raten, wan daz gernot
mit ungefûge im alſo miſſebot:
er mant in ſifrideſ, vrô kriemhilt man,
er ſprach 'da von wil hagne die groze hovereiſe lan.'

Do ſprach von trony hagne 'durch vorhte ich niht entû.
ſwen*ne* ir gebietet, helde, ſo ſult ir griſen zû.
ia rite ich mit iu gerne in ecelen lant.'
ſit wart von im verhâwen manich helm unde rant.

Diu ſchif bereitet waren. da waſ vil manic man:
ſwaz si cleid*er* heten, die trûch man dar an.
ſi waren vil unmûzech vor abendeſ zit.
ſi hûben ſich von huſe vil harte vroliche ſit.

Die gecelt un*d* ôch die hutten ſpien man an daz gras
anderthalp des rines, da daz geſeze waſ.
den kunich bat noch beliben ſin vil ſchônes wip:
sie trûte noch deſ nahteſ den ſinen wetlichen lip.

Buſunen, fleutieren, hûb ſic deſ morgens frû,
daz si varen ſolden. do griſen ſi do zû.
ſwer liep hete an arme, d*er* triute vriundeſ lip.
deſ ſchit ſit vil mit leide deſ kunigeſ ecelen wip.

Diu kint d*er* schônen ûten die heten einen man
kûne un*d* getriwe*n*: do ſi do wolten dan,
do ſagt ez dem kunege*n* ſine*n* mût,[3]
er ſp*rach* 'deſ mûz ich trûren, daz ir die hovereise tût.'

Des Königs Hofbeamte die ließen überall
das Hauptgebäude und den Saalbau prächtig mit Sitzen ausstatten
in Erwartung der lieben Gäste, die da zu ihnen kommen sollten.
Später bekam der König durch ihre Veranlassung viel Weinen zu hören.

Wie die Herren alle zu den Heunen zogen.

Nun genug davon, wie sie es hier [an Etzels Hofe] treiben!
Stolzere Recken [als die Nibelungen] sind niemals
in so prächtigem Aufzuge in irgend eines Königs Land geritten:
sie hatten alles, was sie wünschten, an Waffen wie an Kleidung.

Der Herrscher vom Rhein stattete seine Mannen,
eintausend und sechzig [an Zahl], wie ich gehört habe,
und neuntausend Knechte zu dem Hoffeste aus.
Die sie daheim ließen, die beweinten es später.

Da trug man das Reitzeug zu Worms über den Hof.
Da sprach ein alter Bischof von Speyer
zu der schönen Ute: „Unsere Freunde wollen aufbrechen
zu dem Hoffeste: Gott möge sie da beschützen!“

Da sprach zu ihren Söhnen die edle Ute:
„Ihr solltet hier bleiben, treffliche Helden;
mir hat diese Nacht geträumt von angsterregendem Unheil,
wie alle die Vögel in diesem Lande tot wären.“

„Wer sich an Träume kehrt“, sprach da Hagen,
„der weiß nicht die rechte Auskunft zu geben,
wann seiner Ehre völlig Genüge geschehe.
Ich will, daß mein Herr zu Hofe gehe, Abschied zu nehmen.

Wir werden sehr gern in Etzels Land reiten:
da kann einem Könige die Hand trefflicher Helden gute Dienste leisten,
da wo wir Kriemhildens Hoffest schauen werden.“
Hagen riet zu der Fahrt; doch gereute es ihn nachher.

Er hätte es widerraten, hätte ihn nicht Gernot
also mit derber Hohnrede angegriffen:
er erinnerte ihn an Siegfried, Frau Kriemhildens Mann,
er sprach: „Deshalb will Hagen die große Fahrt zum Hoffeste unterlassen.“

Da sprach Hagen von Tronje: „Nichts thue ich aus Furcht.
Ist's euer Wille, ihr Helden, nun denn ans Werk!
Ich reite fürwahr gern mit euch in Etzels Land!“
Nachher wurde von ihm mancher Helm und Schild zerhauen.

Die Schiffe waren bereit. Viel Mannen waren da:
alles, was sie von Kleidern hatten, trug man da hinein;
sie waren sehr geschäftig, ehe der Abend kam;
nachher brachen sie gar fröhlich von Hause auf.

Die Zelte und die Hütten schlug man auf dem Grase auf
jenseit des Rheines, wo das Lager war.
Den König bat sein schönes Weib noch zu verweilen,
sie liebkoste noch des Nachts den Stattlichen.

Posaunen und Flötenspiel erhob sich an dem Morgen früh,
da sie sich auf den Weg machen sollten. Da gingen sie ans Werk.
Wer ein Lieb im Arme hatte, koste den teuren Leib.
Alles das trennte hernach schmerzlich König Etzels Gattin.

Die Söhne der schönen Ute hatten einen
kühnen und getreuen Dienstmann. Als sie nun von dannen wollten,
da sagte er dem Könige heimlich, wie's ihm ums Herz war,
er sprach: „Darüber muß ich trauern, daß ihr die Fahrt zum Hoffeste macht.“

[1] Lies: beweinten. — [2] Lies: über. — [3] Lies: do ſagt er dem kunege tougen sinen muot.

Er waſ geheizen rumolt un*d* waſ im[1] helt zer hant.
er ſprach 'wem welt ir lazen lute und ôch dîu lant?
daz nieman kan erwenden iu reken iuwern mût!
kriemhilte mere nie geduhten mich gût.'

'Daz lant ſi dir bevolhen un*d* ôch min kindelin.
un*d* diene wol den vrôwen: daz ist d*er* wille min.
ſwem du ſehest weinen, dem troste ſinen lip.
ia tût unſ nimm*er* leide deſ kunic ecelen wip.'

Diu roſ bereitet waren den kunige*n* un*d* ir man.
mit minneclichem kuſſe schiet vil manig*er* dan,
dem in hohen mûte lebete do der lip.
daz mûſe sit beweinen vil manich wetlich wip.

Do man die ſnellen reken ſach zen rossen gan,
do koſ man vil d*er* vrowen trurichlichen ſtan.
daz ir vil langez scheiden ſeite in wol der mût
uf grozen schaden ze komen; daz herze nieman[2] [ſa*m*pfte tût.]

Die ſnellen burgo*n*den ſich uz hûben.
do wart in dem lande ein michel ûben:
beidenthalp d*er* berge weinde wip un*d* man.
ſw[i]e dort ir volch tete, ſi fûren vrolich dan.

Die Niblungeſ helde komen mit in dan
in tuſent halſpergen, die heime heten lan
manige ſchône vrôwen, die si geſahen nimm*er* me.
ſifrides wunde taten kriemhilde we.

Do ſchichten ſi die reiſen[3] gen dem mône dan,
uf durch oſtervranchen, die Guntherſ man.
dar leitete ſich hagne: dem waſ ez wol bekant.
ir marſchach[4] waſ dancwart, d*er* helt von burgo*n*de*n* [lant.]

Do ſi von oſtervranken gen ſwanevelde riten,
da mohte man ſi kieſen an herlichen ſiten,
die furſten und ir mage, die helde lobeſam.
an dem zwelften morgen der kunic zer tûnôwe kom.

Do reit von troni hagne zaller vorderoſt:
er waſ den Niblungen ein helflicher troſt.
do erbeizte der degen kûne nider uf den ſant,
ſin roſ er harte balde zû eime boume gebant.

Daz wazzer waſ engozzen un*d* diu ſchif v*er*borgen:
ez ergie den Niblungen zen grozen ſorgen,
wie ſi komen ubere: der wal[5] waſ in ze bereit[6].
do erbeizte zû der erden vil manich rit*er* gemeit.

‚Leide', ſo ſprach hagne, 'mac dir hie wol geſchehen,
vogt von dem rine. nu maht du ſelbe ſehen,
daz wazzer ist engozzen, vil ſtarch ist im ſin flût.
ia wen wir hie verlieſen noch hiute manige*n* reke*n* gût.'

'Waz wizet ir mir, hagne?' ſprach d*er* kunic her.
'durch iwers ſelbe[7] tugende untroſtet[8] unſ niht mer.
den furt ſult ir unſ ſûchen hin uber an daz lant,
daz wir von hinne*n* bringe*n* beide roſ und ôch gewant.'

'Ja en ist mir,' sprach hagne, 'min leben niht so leit,
daz ich mich welle ertrenken in diſen unde*n* breit:
ê ſol von minen handen erſterben manich man [. . .]

Er war Rumolt geheißen und war ein kräftiger Held.
Er sprach: „Wem wollt ihr Leute und Land überlassen?
Ach, daß niemand euch Recken euern Sinn ändern kann!
Kriemhildens Botschaft hat mich niemals gut gedünkt."

„Das Land sei dir anbefohlen und auch mein Kindlein,
und diene den Frauen gut: das ist mein Wille.
Wen du etwa weinen siehst, den tröste.
Gewiß wird uns König Etzels Weib niemals Leid anthun."

Die Rosse waren bereit für die Könige und ihre Mannen.
Mit liebevollem Kusse schied gar mancher von dannen,
der da voll freudiger Zuversicht lebte.
Das mußte nachher manch stattliches Weib beweinen.

Als man die behenden Recken zu den Rossen gehen sah,
da sah man viel Frauen traurig dastehen.
Ihr Inneres sagte ihnen wohl, daß ihr Scheiden auf gar [lange Zeit]
zu großem Unheil ausschlagen werde; das thut niemals dem [Herzen wohl.]

Die behenden Burgunden zogen hinaus.
Da gab es im Lande eine große Bewegung:
auf beiden Seiten der Berge weinte Weib und Mann.
[Aber] wie es auch um ihr Volk dort stand, sie fuhren fröhlich von dannen.

Die Helden Nibelungs schlossen sich ihnen an
in tausend Rüstungen, die zu Hause
viele schöne Frauen gelassen hatten, die sie niemals wieder- [sahen.]
Siegfrieds Wunden schmerzten Kriemhilden.

Da ordneten sie die Fahrt nach dem Maine zu an,
aufwärts durch Ostfranken, die Mannen Gunthers.
Dorthin führte sie Hagen: dem war es wohl bekannt.
Ihr Marschall war Dankwart, der Held vom Lande der Burgunder.

Als sie von Ostfranken dem Schwanfeldgau zu ritten,
da konnte man sie in stolzem Aufzuge sehen,
die Fürsten und ihre Verwandten, die lobenswerten Helden.
Am zwölften Morgen kam der König an die Donau.

Da ritt Hagen von Tronje zu allervorderst:
er war den Nibelungen ein hilfreicher Schützer.
da stieg der kühne Kämpe nieder auf den Strand,
sein Roß band er schnell an einen Baum.

Das Wasser hatte sich über die Ufer ergossen, die Schiffe waren [verborgen:]
daraus erwuchs den Nibelungen große Besorgnis,
wie sie hinüber kommen sollten: die Flut war ihnen zu [breit.]
Da stieg zur Erde nieder manch wackerer Ritter.

„Zum Kummer", so sprach Hagen, „hast du hier wohl Grund,
Herrscher vom Rheine. Nun kannst du's selbst sehen:
das Wasser ist ausgeufert, gar stark ist seine Strömung.
Ich glaube, wir werden hier noch manchen trefflichen Recken verlieren."

„Was werft Ihr mir vor, Hagen?" sprach der hehre König,
„bei Eurer eigenen Tüchtigkeit, entmutigt uns nicht weiter.
Sucht uns die Furt nach dem Lande hinüber,
daß wir Rosse und Ausrüstung von hinnen bringen."

„Mir ist wahrlich", sprach Hagen, „mein Leben nicht so leid,
daß ich mich in diesen breiten Wogen ertränken möchte.
Zuvor soll von meinen Händen mancher Mann sterben
[in Etzels Land; dazu habe ich den besten Willen]."

[1] Lies: ein. — [2] Lies: niemer. — [3] Lies: reiſe. — [4] Lies: marſchalch. — [5] Lies: wac. — [6] Lies: breit. — [7] Lies: iwer ſelbes. — [8] Korrigiert aus und troſtet.

mit einem grauen Schimmer, die Beine war'n ihm lang,
erschrecklich blickt' sein Antlitz, er hatte hoheitvollen Gang.

Daneben dann der edle Dietrich von Bern, der den Nibelungen entgegengeritten ist, ihnen die letzte und gewichtigste Warnung zu bringen, und der nun wiederum, um den Helden dieses Teiles recht in den Vordergrund treten zu lassen, im Burghof den Hagen an der Hand führt. Anderseits der gütige König Etzel, von herzlicher Freude über die Ankunft der Verwandten erfüllt, nichts Böses ahnend, auch er mit Blick und Gedanken schließlich auf dem Hauptthelden weilend, da er sich in liebe Erinnerungen versenkt an die fernen Zeiten, wo Hagen mit Walther und Hiltegunden an seinem Hofe aufwuchs.

Die Führung der Handlung hat nun natürlich eigentlich Kriemhild; durch verschiedene Stufen vergeblicher Versuche gelangt sie zu dem furchtbaren Mittel, das schließlich den Vernichtungskampf entbrennen läßt. Aber auch ihr Gegenspieler Hagen sollte thätig hervortreten; dieser grimmige Recke durfte nicht auf eine leidende oder doch nur abwehrende Rolle eingeschränkt werden. Man begnügte sich nicht damit, daß er den Angriffen Kriemhildens denselben unbeugsamen Trotz entgegenstellt wie zuvor allen Warnungen, man ließ ihn Kriemhilden und die Hunnen geradezu herausfordern, und diese Szenen gaben Gelegenheit, nicht allein Hagens todestrotzige Keckheit, sondern auch seine treue Waffenbrüderschaft mit Volker und das Heldentum dieses gewaltigen Spielmanns in helles Licht zu stellen. Und weiter wurde auch wiederum jener später dem Hagen zur Seite gesetzten Gestalt, seinem jugendlichen Bruder Dankwart, wenigstens an *einer* Stelle, ein bedeutender Anteil an der Handlung zugewiesen.

Die Szenen, in denen Kriemhild und in denen Hagen den Streit herausfordern, wechseln zunächst regelmäßig miteinander ab. Schon beim Empfange macht die Königin gegen Hagen kein Hehl aus ihrer Feindschaft, und als sie auf ihre Frage nach dem Nibelungenhorte eine höhnisch abweisende Antwort erhält, versucht sie, die Gäste entwaffnen zu lassen. Aber vergeblich. Mit Beschämung muß sie von Dietrich erfahren, daß er die Nibelungen gewarnt hat. — Der Herausforderung Kriemhildens folgt die Herausforderung Hagens in einer ganz vortrefflich ausgeführten Parallelszene. Hagen läßt sich mit Volker vor Kriemhildens Palast nieder, so daß sie ihn sehen muß und ihr alter Schmerz sich in Thränen Luft macht. Die Hunnen wollen ihren Kummer rächen. Mit einer großen Schar tritt sie vor die beiden, die ihr auf Hagens Rat sogar die Ehre des Grußes weigern und trotzig sitzen bleiben. Ja, Hagen ist grausam genug, das Schwert, das er dem ermordeten Siegfried abgenommen, vor ihren Augen auf seine Kniee zu legen. Wie in der vorigen Szene wegen des Nibelungenhortes, so stellt Kriemhild in dieser wegen Siegfrieds Ermordung ihren Feind öffentlich zur Rede; aber mit dem gleichen offenen Trotze antwortet er ihr.

Er sprach: „Was soll's nun weiter? der Rede ist genug,
ich bin's noch immer, Hagen, der Siegfried erschlug,
den kraftbewehrten Helden: wie sehr er des entgalt,
daß die Dame Kriemhild die edle Brünhild beschalt!"

Aber als sie nun auf dies rückhaltlose Bekenntnis hin die Hunnen gegen den Mörder ihres Glückes aufruft, da sehen diese unentschlossen einander an, und keiner will sich an den gewaltigen Hagen oder den grimmig dreinblickenden Spielmann heranwagen; schmählich zieht die ganze Schar vor den beiden fest zusammenstehenden Waffengenossen ab.

Auf den festlichen Empfang bei dem gastlichen und gütigen Etzel folgt dann wiederum ein Anschlag Kriemhildens gegen die Nibelungen.

In einem großen Saale strecken die Helden sich sorgenvoll auf das prächtig bereitete Nachtlager nieder, während Hagen und Volker Schildwacht halten. Der Spielmann greift zu seiner Fiedel:

Vom Klange seiner Saiten das ganze Haus erdröhnt,
so kräftiglich wie kunstvoll hat sein Spiel getönt;
süßer dann und sanfter zu geigen er begann:
da spielte er in Schlummer gar manchen sorgenvollen Mann.

Um Mitternacht sehen die beiden eine Schar gewappneter Hunnen heranschleichen. Als diese aber die beiden Furchtbaren auf der Hut finden, eilen sie unter ihren höhnenden Zurufen von dannen. — Und nun wieder eine Szene, in der Hagen und Volker Kriemhild und die Hunnen reizen. Sie vertreten ihnen

am nächsten Morgen beim Kirchgang in beleidigender Weise den Weg, und bei einem Turnier sticht Volker einen Hunnen, dessen geckenhaftes Aussehen ihn ärgert, absichtlich zu Tode. Nur die ganze Liebenswürdigkeit und Versöhnlichkeit Etzes vermag den Ausbruch des Kampfes zu verhüten.

Abermals ist die Reihe an Kriemhild. Vergeblich sucht sie Dietrich von Bern gegen ihre Feinde aufzuhetzen; bei Etzels Bruder, Blödelin, findet sie endlich mit ihren großen Versprechungen Gehör. Er überfällt die Knechte in der Herberge, und während dort Dankwart den Verzweiflungskampf ficht, greift Kriemhild zu dem furchtbarsten Mittel, das je eines Weibes Rachsucht erfand, um auch in dem Festsaal, wo die Gäste beim Mahle um Etzel und seine Helden versammelt sind, den tödlichen Streit zu entfachen und den König selbst in ihn zu verstricken: sie opfert Ortlieb, seinen und ihren Sohn. Die Thidrekssaga und das deutsche Heldenbuch erzählen, wie sie den Knaben beim Gastmahl veranlaßt habe, Hagen einen Schlag ins Gesicht zu geben, worauf der Grimmige ihm das Haupt abschlägt, es der Königin in den Schoß wirft und mit einem zweiten Streiche den Erzieher tötet, weil er seinem Pflegling nicht bessere Sitten beigebracht habe. Durch das Hineinflechten Dankwarts und durch die Vorliebe für den angreifenden Hagen statt des angegriffenen ist diese Szene in unserer Dichtung verdunkelt worden. Sie erzählt, daß Kriemhild das Kind hereinbringen läßt, sie bezeichnet das als ein entsetzliches Mittel für die Ausführung ihres Racheplanes, sie erzielt wieder einmal eine ganz vortreffliche Kontrastwirkung, indem sie Etzeln schöne, freundliche Pläne für Ortliebs Erziehung bei den rheinischen Schwägern entwerfen läßt, während wir den Tod schon die Hand nach dem Knaben ausstrecken sehen; aber unser Nibelungenlied läßt Kriemhilden nicht das Geringste thun, was Hagen veranlassen könnte, den Sohn zu töten; den Anlaß dazu gibt vielmehr Dankwart, als er blutberonnen mit der Botschaft von dem Gemetzel in der Herberge in den Saal hineinspringt. Da ruft Hagen:

„Ich hab' es längst vernommen, es sei die Frau Kriemhild
ihr Herzleid ohne Rache zu tragen nicht gewillt.
Nun laßt uns Abschied trinken und zahlen Etzels Wein:
der junge Vogt der Heunen, der muß der allererste sein."

Und so schlägt er dem Kinde, und, was in diesem Zusammenhange gar nicht mehr verständlich ist, auch dem Erzieher das Haupt ab.

An dieser Stelle sehen wir einmal recht deutlich, wie sich in unserem Epos verschiedene Schichten untrennbar ineinandergeschoben haben.

Hagens mörderische That gibt das Zeichen zum allgemeinen Blutbade, dem sich durch Dietrichs Vermittelung außer ihm selber nur Etzel, Kriemhild und Rüdiger mit den Seinen entziehen. Alle anwesenden Heunen werden niedergemacht. Nun aber werden die Nibelungen in dem Saale belagert.

Doch ungebeugten Mutes fordert Hagen in dieser schlimmen Lage den draußenstehenden Etzel noch mit den bittersten Hohnreden heraus, so daß man den König mit Gewalt davon zurückhalten muß, selbst den Kampf aufzunehmen. Der hohe Preis, den Kriemhild auf Hagens Haupt setzt, reizt den Markgrafen Iring von Dänemark; nach langem, tapferem Kampfe findet er den Tod durch den Ger des furchtbaren Tronjers. Und nicht besser geht es seinem Herrn Hawart von Dänemark und Irnfried von Thüringen, die mit tausend Helden in den Saal stürmen, seinen Tod zu rächen, und dort sämtlich selbst den Tod finden. Auch des erneuten Angriffes der Heunen erwehren sich die Helden, bis der lange Sonnwendtag sich zum Ende neigt. Jetzt suchen sie mit Etzel zu verhandeln; aber nach der Ermordung seines Kindes will auch der sonst so Milde und Wohlgesinnte nichts von Frieden und Schonung mehr wissen. Selbst ihr Wunsch, man möge sie aus dem Saale herauslassen, damit sie im offenen Kampfe sterben können, wird durch Kriemhildens Hinweis auf die Gefahr, die dann den Heunen von den fürchterlichen Helden erwachsen würde, vereitelt. Für Siegfrieds Witwe gibt es nur *eine* Bedingung: die Auslieferung von Hagen, Siegfrieds Mörder. Aber die Treue geht den Königen über das Leben:

„Das wolle Gott verhüten", sprach da Gernot,
„und wären unser tausend, wir lägen alle tot,
deine ganze Sippe, eh' wir den einen Mann
gäben hier zur Geisel: das wird nimmermehr gethan."

So wird Kriemhild zum äußersten getrieben; soll Hagen nicht ohne die Brüder sterben, so müssen sie mit ihm zusammen untergehen. Sie läßt den Saal in Brand setzen. Eine fürchterliche Nacht verbringen die Unglücklichen. An die steinernen Wände gelehnt, schützen sie sich mit den Schilden gegen die

herabfallenden Teile des brennenden Daches, und den tödlichen Durst in der entsetzlichen Hitze stillen sie mit dem Blute der Erschlagenen. So findet man sie am anderen Morgen noch am Leben.

Es scheint, daß sie das Äußerste erduldet haben, und doch steht ihnen das Schmerzlichste noch bevor. Den Feinden haben sie glücklich widerstanden: ihr Geschick vollzieht sich durch die Hand ihrer Freunde. Was schon so lange sorgfältig vorbereitet und zur tragischen Bedeutung zugespitzt war, das Eingreifen Rüdigers erfolgt jetzt.

Kriemhild mahnt ihn des Eides, den er ihr geschworen; Etzel selbst unterstützt fußfällig ihr Fordern und Flehen. Vergebens verweist der edle Markgraf auf die Treupflicht, durch die er als Geleitgeber, als Gastfreund, als Giselhers Schwäher mit den Nibelungen verbunden ist; vergebens ruft er der Königin zu: „Ich schwor, Leben und Ehre für Euch zu wagen: daß ich die Seele preisgebe, das habe ich nicht geschworen"; vergebens klagt er Gott die furchtbare Lage, in der er nur Treulosigkeit und Schande wählen kann, wie er sich auch entscheiden möge; vergeblich erbietet er sich, Etzeln alles zurückzugeben, was er je von ihm empfangen, und zu Fuß ins Elend zu gehen: er muß leisten, was er gelobt hat. Voll froher Hoffnung, daß ihnen die Hilfe nahe, sieht Giselher seinen Schwäher kommen, aber nur zu bald wird ihm die furchtbare Gewißheit von Rüdigers Gegnerschaft. Die Erneuerung des peinvollen Seelenkampfes wird dem Markgrafen im Gespräch mit den Nibelungen nicht erspart; aber noch einmal vermag er seinen hohen Edelsinn zu zeigen, als Hagen, ehe der tödliche Kampf beginnt, ihn bittet, ihm seinen Schild statt des eigenen zerhauenen zu geben; mag er auch Kriemhildens Zorn zu fürchten haben, er reicht dem Feinde die Wehr:

„Nimm du ihn hin, Hagen, und trag' ihn an der Hand:
ach! möchtest du ihn führen heim in der Burgonden Land."

Da er ihm so willig den Schild zur Gabe bot,
da ward gar manches Auge von heißen Thränen rot;
es war die letzte Gabe; seitdem hat keine mehr
geboten einem Helden von Bechelaren Rüdiger.

Und nun beginnt ein neuer blutiger Kampf; lange tobt er hin und her; dann wird es ganz still in dem Saal; und schon zürnt Kriemhild draußen, daß Rüdiger gewiß Friedensverhandlungen führe, da ruft Volker ihr die entsetzliche Kunde zu, daß der Markgraf mit seinem ganzen Gefolge gefallen ist: sein eigenes Schwert in Gernots Hand hat ihn niedergestreckt, nachdem er selbst Gernot die Todeswunde beigebracht. Da ergreift Etzeln so gewaltiger Jammer, daß seine Stimme erdröhnt wie das Brüllen eines Löwen und Dietrich von Bern, der sich dem Kampfe ferngehalten hat, nach dem Grunde der furchtbaren Klage forscht. Als er ihn erfährt, kann und mag er die ganze Größe des Unheils noch nicht fassen und sendet Hildebrand aus, von den Nibelungen selbst alles zu erkunden. Der Heißsporn Wolfhart rät Hildebrand, nicht ungewaffnet sich Hagens Hohnreden auszusetzen, und ehe sich's der Alte versieht, folgen ihm sämtliche Recken Dietrichs gerüstet mit den Schwertern in der Hand. Die Bestätigung der bösen Kunde erhält Hildebrand aus Hagens Mund. Er bittet um Rüdigers Leichnam, und schon zeigt Gunther sich freundlich bereit, da hemmt Wolfharts ungeduldiges Drängen und Volkers trotzige Gegenrede die friedliche Entwickelung. Höhnisch heißt der Spielmann die Recken sich den Toten selbst holen, und als ihm Wolfhart droht, es würde ihm übel ergehen, hätte nicht Dietrich ihnen den Kampf verboten:

Da sprach zu ihm der Fiedler: „Der ist allzu verzagt,
der alles unterlassen will, was man ihm untersagt;
das kann ich nimmer heißen rechten Heldenmut."
Die Rede dünkte Hagen von seinem Heergesellen gut.

So verschmäht dieser echt germanische Heldentrotz auch in der äußersten Not die kleinste Nachgiebigkeit, mag darüber auch alles verloren gehen. Immer bissiger fliegt die Hohnrede zwischen Volker und Wolfhart hin und her, bis dieser sich nicht mehr halten läßt und mit gezücktem Schwerte auf den Feind losspringt. Auch Hildebrand folgt ihm nun voll Zorns, und alle Helden Dietrichs stürmen mit hinein. Es ist der letzte allgemeine Kampf und der blutigste. Alle verschlingt er bis auf Hagen, Gunther und den alten Hildebrand, der sich mit Mühe vor dem grimmen Tronjer durch die Flucht rettet.

Und nun folgt eine erschütternde Szene. Auf Hildebrands Botschaft von Rüdigers Tod und angesichts der Verwundung des Alten befiehlt Dietrich, daß seine Mannen sich wappnen sollen. Da erfährt er, daß er keinen einzigen von allen mehr hat als seinen greisen Waffenmeister. In lautem Jammerschrei und

verzweiflungsvollen Worten macht sich sein gepreßtes Herz Luft. Und doch, wie hoheitsvoll ist das Handeln des edlen Berners! Nicht mit reckenmäßiger Zornrede tritt er vor die, welche ihm alles genommen; er verweist es dem alten Hildebrand, als dieser solche Worte mit Hagen wechselt: „Nicht ziemt's, daß Helden schelten den alten Weibern gleich". Er selbst hat nur edle Worte ernstesten Vorwurfs aus tief verwundeter Seele; und er weiß seinen Zorn genugsam zu mäßigen, um noch das friedliche Auskunftsmittel zu versuchen, daß Hagen und Gunther sich ihm freiwillig als Geiseln ergeben. Erst als auch dieser letzte Versuch an Hagens felsenhartem Sinn gescheitert ist, geht es zum Kampf; aber auch jetzt noch schont der Edelmütige das Leben der Gegner. Hagen sowohl wie Gunthern überwältigt er schließlich in gefahrvollem Ringen und überantwortet jeden Kriemhilden, indem er ihn ihrer Schonung anempfiehlt.

So steht denn die Heldin des Liedes endlich am Ziele. Soll sie das Versprechen, Schonung zu üben, das sie dem Berner geleistet hat, halten?

Sie tritt zu dem gefangenen Hagen und verheißt ihm die Freiheit, wenn er ihr den geraubten Hort herausgeben wolle. Er erwidert, daß er geschworen habe, ihn niemand zu zeigen, solange noch einer seiner Herren lebe. Da läßt die Entsetzliche Gunthern das Leben nehmen und trägt selbst des Bruders Haupt vor Hagen hin. Der aber spricht unerschüttert:

„Du hast's nach deinem Willen zu Ende nun gebracht,
und alles ist ergangen ganz so, wie ich es mir gedacht.

Nun ist von Burgonden der edle König tot,
Giselher der Junge und auch Gernot;
den Schatz, den weiß nun niemand als Gott und ich allein,
der soll dir, Teufelinne, immerdar verborgen sein."

„So will ich doch wenigstens Siegfrieds Schwert haben; das trug mein holder Liebling, als ich ihn zum letzen Male sah, er, an dem mir Herzeleid über alles Leid geschehen ist!" Mit diesen Worten zieht sie dem Gefesselten das Schwert des ermordeten Gatten aus der Scheide und schlägt ihm das Haupt ab. Aber Hildebrand kann es nicht sehen, daß ein so edler Recke, so feind er ihm selbst gewesen, ungerächt von Weibes Hand fallen soll: er springt hinzu und streckt Kriemhilden selbst mit einem Schwertstreiche nieder. Dietrich und Etzel weinen. Alles klagt.

So war in Leid gewendet des Königs Fest zum Schluß,
wie immer Leid auf Freude zu allerletzt doch folgen muß.

Ich kann euch nicht bescheiden, was später nun geschah,
als daß man Frau'n und Ritter dort beweinen sah
mitsamt den edlen Knappen der lieben Freunde Tod.
Hier hat die Mär ein Ende: das ist der Nibelungen Not.

„Die Fürsten kämpfen für den Sieg, die Gefolgsleute für den Fürsten. Ihn zu verteidigen und zu schützen, die eigenen Heldenthaten zu seinem Ruhme zu verrichten, ist heiligste Pflicht. Schimpflich ist's für den Fürsten, an Tapferkeit übertroffen zu werden, schimpflich für die Gefolgsleute, es seiner Tapferkeit nicht gleich zu thun. Entehrend aber und schmachvoll fürs ganze Leben ist es, lebend aus der Schlacht zu entkommen, in der der Fürst fiel." Diese Worte, mit denen Tacitus das Verhältnis zwischen dem Fürsten und seinem Gefolge bei den Germanen seiner Zeit kennzeichnet, könnten ebensowohl in einer Charakteristik des letzten Teiles unseres Nibelungenliedes stehen. Die Grundlage jenes Verhältnisses aber ist dort wie hier die Treue. Und die Treue ist überhaupt die bewegende sittliche und soziale Macht im Nibelungenliede. Sie ist das oberste Gebot, das bis in seine äußersten Konsequenzen mit derselben Zähigkeit festgehalten und durchgeführt wird, die schon Tacitus befremdete. Die Treue verpflichtet den Fürsten gegen den Gefolgsmann nicht minder als den Gefolgsmann gegen den Fürsten; sie verbindet die Gatten wie die Blutsverwandten, die Gastfreunde wie die im Schutzverhältnis Stehenden. Innerhalb der engsten Verbände legt sie sittliche Pflichten auf, die über den Tod des einzelnen Gliedes hinausreichen, vor allem die Blutrache. Es ist Kriemhildens durch Pietät, Rechtsgefühl

und Überlieferung gebotene Gattenpflicht, die Sorge für die Bestrafung von Siegfrieds frei ausgegangenem Meuchelmörder zu übernehmen und so dem Verstorbenen und sich selber das Recht zu verschaffen, zu dem ihr sonst niemand hilft. Jenes rücksichtslose Verfolgen dieser einen Treupflicht bis zum äußersten aber zwingt sie in eine Verletzung der Treue gegen ihre Blutsverwandten hinein, wie die That Hagens, welche sie dadurch rächt, selbst eine durch Mannentreue veranlaßte Treulosigkeit war. Diesen im Streite der Treupflichten mit tragischer Schuld befleckten Charakteren steht die makellose Gestalt des Markgrafen Rüdiger gegenüber, der reinen Herzens dem gleichen Konflikt in ehrlichem Kampfe zum Opfer fällt.

Von der Auflösung dieser altgermanischen sittlichen, sozialen und rechtlichen Begriffe durch Christentum und Staat ist noch nichts in unserem Epos zu spüren. Auch nichts von christlichem Supranaturalismus, nichts von dem Ausblick auf das Jenseits, von der Sorge um das Seelenheil, vom Vertrauen auf die Hilfe Christi und der Heiligen. Einzig auf sich selbst gestellt ist hier der Mensch. Diesem Leben und dem Ruhm nach dem Tode gilt sein Handeln, das durch strenge Sitte und Pflicht geregelt wird. Die Heldenehre ist des Mannes, des Gatten Ehre ist des Weibes höchstes Ziel und Streben. Über allem Thun aber waltet ein unbeugsames Schicksal, dem es gefaßt und todestrotzig ins Auge zu schauen gilt. Die gelegentliche Übung dieses und jenes kirchlichen Brauches ist etwas rein Äußerliches. Aber in dem Zurückdrängen der alten mythischen Sagenelemente und in der Milderung mancher Sitten und Empfindungen ist doch gegenüber der altertümlicheren skandinavischen Darstellung eine mittelbare Einwirkung des Christentums zu erkennen, ohne daß dadurch dem nationalen Charakter der Dichtung Abbruch gethan wäre.

Auch die Einflüsse höfisch-ritterlicher Kultur haben ihn im Grunde wenig angetastet. Die Schilderung höfischer Ausstattung und höfischen Aufzuges und was sonst der Erweiterung der alten Dichtung zu einer Art höfischen Romanes dienen sollte, ist äußerlich genug angebracht und weit entfernt von dem Geist und dem Stil der Kunstepik eines Hartmann und seiner Genossen. Nichts findet sich von jener eingehenden Behandlung seelischer Zustände, nichts von jener Verbrämung der Erzählung mit weit ausgesponnenen Reflexionen und Monologen, nichts von den künstlichen Figuren in Stil und Reim.

Die Darstellung ist die denkbar einfachste. Gewisse Formen der Variation des Ausdrucks haben sich noch aus dem Schatze altgermanischer Traditionen erhalten, aber mit dem Aufgeben der Allitteration ist ihre Anwendung sparsamer geworden, die Fülle der Synonymen zusammengeschmolzen. Stehende Beiwörter und formelhafte Verse finden sich genugsam, um dem Stile das ehrwürdige Gepräge des Überlieferten zu geben; aber auch sie werden mit Maß angewandt, nicht entfernt in der Ausdehnung wie in der Spielmannsdichtung und mit sichtlicher Vermeidung der allzu ausgefahrenen Geleise. Manches altertümliche Wort und manche schöne Freiheit der Wortstellung vollenden den bescheidenen Vorrat der äußeren Mittel, durch welche die Sprache sich über die Prosa erhebt. Er reicht nicht aus, um uns durch die poetische Form über die Inhaltleere der meisten freien Erweiterungen des sagengemäßen Grundbestandes hinwegzutäuschen. Und auch der alte gewaltige Stoff selbst konnte in dieser schlichten Form nicht jene erschöpfende künstlerische Ausführung des Einzelnen erhalten, die wir am griechischen Epos bewundern. Aber die ernste Kraft und Größe seiner Motive und Charaktere gelangt doch in ihr zu angemessenem Ausdruck, und eine verhaltene Stärke und Tiefe der Empfindung spricht gerade aus dieser schmucklosen Hülle mit derselben anteilheischenden Gewalt zum Herzen, wie sie uns in den Versen der ältesten Lyrik lockte.

In den feierlichen Langzeilen der Nibelungenstrophe mit ihrem männlichen Endreim und ihrer weiblichen Cäsur findet sich der geeignete Ton sowohl für das Heldenmäßige wie für jene ahnungsvolle Schwermut, die mit dem Gedanken, daß alle Freude doch schließlich in Leid enden müsse, vom Anfang bis zum Ausgang die Dichtung durchzieht. Der Abschluß der Strophe schon nach der vierten Zeile aber hemmt allzu schnell und allzu oft den Fluß der epischen Darstellung, und die regelmäßige Verlängerung ihrer Schlußzeile lädt zu sinnendem Verweilen in


ein ende. daz ist d' Nibelunge liet.
Aventure von der klage
Ie hebt sich ein mære. daz ist vil redebære. unt
och vil gůt ze sagene. niwan daz ez ze klagene.
den luten allen so gezimt. swer ez zeinem mal
vernimt. der muz ez iæmerliche chlagen. vn immer
iamer da von sagen. Het ich nu die sinne. daz

Textprobe aus der „Klage". Nach L. Laistner, „Das Nibelungenlied", München 1886. Vgl. die untenstehende Anmerkung und Text, S. 160.
Die Probe stammt aus der Nibelungen-Handschrift C, wo sich ebenso wie in A und B die „Klage" unmittelbar an das Lied anschließt, dessen letzte drei Zeilen oben mit abgebildet sind.

Rückschau und Vorschau ein. So finden sich denn an dieser Stelle überaus häufig Reflexionen über das Berichtete und Vorausdeutungen auf seine Folgen, ohne daß deshalb die Erzählung

Aventure von der Klage.	Abenteuer von der Klage.
Hie hebt ſich ein mære	Hier beginnt eine Geschichte,
daz iſt vil redebære	die ist sehr berichtenswert
unt ŏch vil gůt ze ſagene,	und auch gar gut zum erzählen,
niwan daz ez ze klagene	nur daß es allen Leuten
den luten allen ſo gezimt,	so sehr ansteht, sie zu beklagen,
ſwer ez zeinem mal vernimt,	daß, wer sie nur einmal hört,
der muz ez iæmerliche chlagen	sie jämmerlich beklagen
und immer iamer da von ſagen.	und immer Trauriges davon erzählen muß.
Het ich nu die ſinne	Hätte ich nun doch so viel Geist,
daz ſiz gar ze minne	daß sie denen durchaus gefiele,

selbst einen subjektiven, lyrischen Charakter erhielte. Der Dichter tritt vielmehr in solchen Versen wie der Chor der griechischen Tragödie zwischen die Handlung, deren Personen und Ereignisse ihm wie etwas Selbständiges gegenüberstehen. Auch bei der epischen Schilderung liebt er es, sich gewissermaßen unter die Zuschauer zu stellen und die Dinge durch den Eindruck, den sie auf das Publikum machen, zu charakterisieren. So werden die Thaten, Eigenschaften und Anschauungen der Handelnden, das Rührende und das Schöne wie das Harte und das Entsetzliche mit der gleichen echten Objektivität gestaltet; niemandem zuliebe noch zuleide. Nicht tadellose Mustermenschen und schwarze Bösewichter, sondern lebenswahre große Charaktere entstehen so unter einer Darstellung, die Licht und Schatten bei jedem ruhig verteilt.

Das Nibelungenlied hat unleugbar weit mehr Dramatisches als irgend eins der Kunstepen, vor allem auch in dem Aufbau der Handlung, dessen weise Ökonomie und feste Fügung von keinem unter jenen erreicht wird. Von Stufe zu Stufe sehen wir ein ungeheures Schicksal durch das ganze Gedicht hin mit unerbittlicher Folgerichtigkeit vorwärtsschreiten. Das Ganze gleicht einer großen Doppeltragödie. Beide Stücke sind an Umfang ziemlich gleich, jedes in sich wohlgegliedert, mit selbständiger Verwickelung, selbständigem Höhepunkt und selbständiger Katastrophe. Und doch sind beide wieder zu einem einheitlichen Gebilde vereint, indem die Katastrophe des ersten Teiles, Siegfrieds Ermordung, jene entscheidende That im Mittelpunkte des Gesamtdramas bildet, aus der die Schlußkatastrophe des Ganzen, der Untergang aller Nibelungen, fließt.

Diese großartig einheitliche Grundanlage des Nibelungenliedes, die für dessen poetische Würdigung weit wichtiger ist als die Ungleichartigkeit einzelner Bestandteile, ist von der philologischen Kritik vielfach merkwürdig verkannt worden. Den Dichtern ist sie nicht verborgen geblieben. Ein dramatisches Genie wie Friedrich Hebbel hat den Ausspruch gethan: „Der gewaltige Schöpfer unseres Nationalepos ist in der Konzeption Dramatiker vom Wirbel bis zur Zehe", und Hebbels große Nibelungentrilogie hat in ihrem engen Anschluß an das Lied den praktischen Beweis für dessen dramatische Einheit erbracht.

Wieder und wieder hat der große Stoff unseres Epos Berufene und Unberufene zur Nachdichtung gereizt. Vor allem die Dramatiker. Mindestens zwanzig Nibelungendramen sind in unserem Jahrhundert erschienen. Schon in seinem Beginne hatte die Romantik und ihre Tochter, die Germanistik, das Interesse und das Verständnis für unser Nationalepos belebt. Sie vermochten damals auch Goethe zu einer freundlichen Anteilnahme für dasselbe anzuregen. Freilich war schon im Jahre 1757 durch Bodmer der zweite Teil der Dichtung, im Jahre 1782 durch Myller das ganze Epos herausgegeben. Aber was waren dem französierenden und dem gräcisierenden Klassizismus solche „Barbareien"!

---

heten die ez erfunden!	die sie kennen lernten!
ez ist von alten stunden	Sie ist von alter Zeit her
fur die warheit her gesaget.	als wahr erzählt.
ob ez ieman misseheget,	Wenn sie jemand mißfällt,
der sol iz lazen ane haz	so soll er darüber nicht böse werden
und hore die rede fürbaz.	und die Rede weiter hören.
Dizze vil alte mære	Diese sehr alte Geschichte
het ein schribære,	hatte ein Schreiber
wilen an ein bůch geschriben	ehedem in ein Buch geschrieben
Latine. Desn ist ez niht beliben,	Lateinisch. Daher ist es nicht ausgeblieben,
ez ensi ouch davon noch bechant,	daß dadurch nicht auch noch bekannt wäre,
wie die von Burgonden lant	wie die von Burgundenland
mit freude in ir ge[ziten...]	mit Freude ihrer [Zeit in vielen Ländern weithin großen Ruhm erlangt haben].

Im Verlaufe des 16. Jahrhunderts war unser Nationalepos in Vergessenheit geraten. Bis dahin hatte man ihm Teilnahme und Pflege zugewandt, wenn man auch im späten Mittelalter seinen Wert gegenüber den roheren Erzeugnissen jüngerer Heldendichtung nicht richtig zu schätzen wußte. Im 13. Jahrhundert aber hat das Nibelungenlied die führende Stellung auf dem Gebiete der nationalen Epik. Sein Einfluß ist da nicht geringer anzuschlagen als der eines Hartmann von Aue unter den höfischen Epikern. Nach seinem Vorbilde wurden nun auch andere alte Lieder zu Leseepen ausgeweitet; sein Inhalt, seine Sprache, seine metrische Form wirkte fort. Neben den Ausgestaltungen altüberlieferter Dichtungen ging auch, ähnlich wie später in den österreichischen höfischen Romanen, Neuschöpfung unter Benutzung und freier Kombination überlieferter Motive einher, und neben den strophischen Formen dauert die Reimpaardichtung auch in der Nationalepik fort. Berührungen mit dem Nibelungenliede, teilweise der engsten Art, zeigen sich aber auch hier. Die bayrisch-österreichischen Lande bleiben die eigentliche Heimat dieser Dichtungen aus der nationalen Heldensage.

Am engsten schließt sich dem Nibelungenliede die „Klage“ (vgl. die Abbildung, S. 158) an, die in allen Haupthandschriften, also auch schon in deren gemeinsamer Grundlage, unmittelbar auf jenes folgte und bald nach ihm gedichtet wurde. Aber sie ist nicht in dessen strophischer Form, sondern in Reimpaaren verfaßt. Sie behandelt die Trauer der Überlebenden an Etzels Hof um die gefallenen Helden, das Begräbnis und die Überbringung der Schreckensbotschaft nach Bechelaren zu Rüdigers Frau und Tochter, nach Passau an den Bischof Pilgrim, nach Worms an Ute und Brünhild. Alles das gibt immer wieder Gelegenheit zur Klage und zu schmerzlichen Rückblicken auf die im Nibelungenliede erzählten Ereignisse. Der Verfasser war ein guter Mensch, aber ein recht mittelmäßiger Poet. Er nimmt herzlichen Anteil an den Hauptpersonen des Nibelungenliedes und ihrem Geschick; er fühlt das Bedürfnis, dieser Teilnahme in sentimentalen Ausführungen Luft zu machen und jeden, der sich für die einzelnen Personen der Dichtung interessiert, darüber aufzuklären, was aus ihnen geworden sei.

Gleich dem Verfasser der Redaction C des Nibelungenliedes hat er sich besonders für Kriemhilden erwärmt. Er sucht wie jener ihre Schuld möglichst zu mildern und um so mehr Hagen die Verantwortung für alles Unheil zuzuschieben. Kriemhildens ganze Handlungsweise wird abgeleitet und damit zugleich gerechtfertigt aus dem Motiv der Treue. Und von diesem aus wird auch die Frage nach dem Schicksal ihrer Seele beantwortet. Es ist jene mit Wolframs Moral übereinstimmende Auffassung, die der Dichter hier bekundet: weil sie in Treue gestorben ist, so wird ihr der Himmel zu teil. Auch die Frage nach Etzels Seelenheil beschäftigt ihn, und so zeigt sich in der „Klage“ ein viel weitergehender christlicher Einfluß als im Liede.

Ebenso tritt die Einwirkung der höfischen Epik hier erheblich stärker hervor. Je zurückhaltender das Lied im Empfindungsausdruck und in der Darstellung seelischer Zustände war, um so freier ergeht sich der Dichter der „Klage“ auf diesem Lieblingsgebiet der höfischen Dichtung. Aber der Reichtum an Kunstmitteln, den die großen Epiker besitzen, steht ihm nicht entfernt zu Gebote; sein Können reicht doch über die Traditionen der Volksepik nicht hinaus. In diesen aber ist er vollständig zu Hause, besonders in den nationalen Sagenstoffen. Er kennt die Nibelungendichtung gründlich, und er weiß auch von anderen Versionen als der uns erhaltenen; nicht minder ist er in der Dietrichsage bewandert, und zwischen einer in deren Kreis gehörigen Dichtung von Biterolf und Dietleib und seinem Werke zeigen sich auffällig nahe Beziehungen.

An dichterischem Werte steht dem Nibelungenliede ein Gedicht am nächsten, dessen Inhalt ihm unter allen Volksepen am fernsten liegt: die „Gudrun“. Nicht aus dem eigentlichen

Mutterboden der deutschen Heldensage, aus den Ereignissen und Verhältnissen der Völkerwanderungszeit, sondern aus den Raubzügen und Fehden der nordischen Seehelden, aus den Zeiten des norwegischen und dänischen Vikingertums erwuchsen die Überlieferungen, von denen dies Epos meldet. Aber ein alter Mythus liegt hier ebensowohl wie in der Siegfriedsage zu Grunde, ein Mythus von einem ewigen, Tag um Tag sich erneuernden Kampfe, eigentlich wohl dem Kampf zwischen Licht und Finsternis.

König Hedin, so erzählt die altnordische Prosa-Edda, hat mit Heeresmacht dem König Hogni (deutsch Hagen) dessen Tochter Hilde entführt. Hogni setzt ihnen mit seinen Leuten nach und erreicht sie nach langer Seefahrt vor einer der Orkneyinseln. Ein Sühneversuch scheitert; wie es scheint, nicht ohne Hildes Schuld. So kommt es auf der Insel zum heißen Kampfe zwischen den beiden Königen und ihren Heeren. Die Nacht trennt die Streitenden. Hilde aber geht auf die Walstatt und erweckt durch Zauberkunst die Toten; so beschreiten am Morgen die Könige aufs neue den Kampfplatz, und mit ihnen alle, die am Tage vorher gefallen waren. „So ging die Schlacht fort, Tag für Tag, und alle, die da fielen, und alle Waffen, die da auf dem Schlachtfelde lagen, wurden zu Stein. Aber wenn es tagte, so standen alle die toten Männer wieder auf, und alle Waffen wurden dann wieder neu. Und in den Liedern wird gesagt, daß so die Hedeninge warten sollen der Götterdämmerung."

Daß diese Sage im Anfang des 12. Jahrhunderts, wenn auch in abweichender Fassung, in den deutschen Rheinlanden bekannt war, wissen wir aus einer Anspielung in Lamprechts „Alexanderlied" (vgl. S. 76). Auch hier ist Hagen, Hildes Vater, der eine der beiden Hauptkämpfer; das Schlachtfeld aber ist auf eine Insel an der westfriesischen Küste verlegt, auf den Wülpenwert an der Scheldemündung, und Wate, ein Held von mythischer Prägung, von dem gleichwohl die Edda nichts weiß, ist Hagen gegenübergestellt. Diese Form der Sage steht zwischen der nordischen und der später in der Gudrundichtung überlieferten, nach welcher der Kampf auf dem Wülpenwert nicht mehr um Hilde, sondern um deren Tochter Gudrun geführt wird, so daß hier denn auch nicht mehr Hildes Vater Hagen, sondern Gudruns Vater Hettel, Hildes Gatte, der Hedin der nordischen Sage, fällt, während Hagens Kampf um die ihm entführte Hilde bei früherer Gelegenheit und ohne tragischen Ausgang stattfand.

In unserer „Gudrun" hat sich nämlich die Hildensage in zwei Entführungsgeschichten gespalten, deren Heldinnen Mutter und Tochter sind, Hilde und Gudrun. Es sind das ursprünglich nur zwei verschiedene Fassungen der Sage von Hildes Raub und dem Kampf zwischen ihrem Vater und ihrem Entführer. Aber die zweite, im deutschen Epos auf Gudrun übertragene ist durch die Rolle eines Bräutigams neben dem gewaltthätigen Liebhaber bereichert, und während diese Form auch in einer nordischen Hildenballade vorkommt, hat die deutsche „Gudrun" allein einen sehr bedeutenden poetischen Zuwachs erhalten durch Traditionen von dem langen Leiden und standhaften Dulden der von dem ungeliebten Bewerber Geraubten, und im Gegensatze zu dem tragischen Ausgange der nordischen Überlieferungen führt sie das Ganze zu einem glücklichen Ende. Ja, mit der Geschichte zweier Generationen noch nicht zufrieden, hat der Gudrundichter noch eine Vorgeschichte von Hildens Eltern erfunden, so daß das mittelhochdeutsche Epos nun die Geschicke von drei Geschlechtern behandelt.

Man kann diese Vorgeschichte die älteste deutsche Robinsonade nennen. Hagen, Sohn des Königs Siegbant von Irland, wird als Kind von einem Greifen geraubt und an eine unbewohnte Meeresküste geschleppt. Dem Neste des Ungeheuers glücklich entronnen, findet er in der weltfernen Einöde drei Königstöchter, die das gleiche Schicksal dorthin geführt hatte. Ganz wie den an ein wildes Eiland verschlagenen Schiffbrüchigen jener Romane, gelingt es nun diesen vier jungen Leute nach und nach, sich im Kampfe mit der Natur ein erträgliches Dasein zu schaffen, bis — der übliche Schluß der Robinsonade — ein Schiff erscheint, dem sie sich bemerklich machen, und das sie dann nach allerlei Zwischenfällen in die Heimat bringt. Dort heiratet Hagen eine seiner drei Leidensgefährtinnen, Hilde von Indian.

Ein wunderschönes Mädchen entsprießt ihrer Ehe, das gleichfalls Hilde genannt wird. Dem übermütigen Hagen, dem seine wilde Tapferkeit, seine unbändige Stärke und die eiserne Strenge seines Regimentes den Namen des Teufels aller Könige einträgt, dünkt keiner von allen Freiern hoch genug, und ihre Boten läßt er kurzer Hand aufhängen. Endlich findet sich doch ein König, dem das kühne Unternehmen glückt.

So haben wir hier das alte Brautwerbungsschema der Spielmannsdichtung. Aber nicht die bei dieser übliche Szenerie der Kreuzfahrten umgibt hier die Erzählung, sondern die örtliche Färbung der alten Wikingersage kommt noch zu ihrem Rechte.

Hettel (der Hedin der nordischen Sage), König der Hegelingen (Hedeningen), ist hier der Held. Sein Reich, dem die Vorstellung von der breitesten Ausdehnung der Dänenherrschaft zu Grunde liegt, streckt sich weithin über die Länder der Nordsee und der Ostsee. Dänemark selbst bildet den Mittelpunkt; dort sind die Könige Horant, der unvergleichliche Sänger, und Fruote, den weitverbreitete Sage zum Typus der Freigebigkeit prägte, seine Lehensleute, während Wate, der grimmige, greise Recke, seiner Mark Stürmen pflegt. Diese drei sendet Hettel auf die gefahrvolle Werbung um Hilde. Die Helden verkleiden sich als Kaufleute, bergen aber unter den reich beladenen Verdecken ihrer Schiffe bewaffnete Krieger. So kommen sie nach Irland. Die kostbaren Waren ziehen bald viele Kauflustige an; man wird aufmerksam auf die reichen, feingebildeten Fremden, und bald sind sie am Hofe gern gesehene Gäste. Horant aber, dessen süßer Gesang nicht nur alle Menschen hinreißt, dem auch die Vögel auf den Bäumen, die Tiere im Walde, die Würmer im Grase und die Fische in der Flut lauschen, bezaubert die junge Hilde so durch seine Kunst, daß sie ihn ohne Wissen der Eltern in ihre Kemenate lädt, um sich an seinen Liedern zu erfreuen. So gelingt es ihm, seines Herrn Werbung bei ihr vorzubringen und, da Hilde sich willfährig zeigt, die Entführung zu verabreden.

Der Hof wird zum Beschauen der auf den Schiffen ausgestellten Waren geladen. Als aber Hilde mit ihren Frauen an Bord ist, wird plötzlich vom Lande gestoßen, die Segel werden aufgezogen, die Ruder eingelegt, und so fährt die junge Königin vor den Augen der Eltern davon. Von furchtbarer Wut ergriffen, vermag Hagen, bei der Geschicklichkeit, mit der alles vorbereitet war, die Flüchtigen doch nicht aufzuhalten. Aber bald macht er sich zur Verfolgung auf. Als Hettel am Strande seiner Mark Waleis Hilden aus der Hand seiner getreuen Boten empfangen hat, zeigt sich Hagens Flotte. In heißem Kampfe erzwingt sich der wilde Hagen die Landung; Hetteln verwundet er, mit Waten gerät er furchtbar aneinander; aber an dem grimmigen Alten findet er einen unüberwindlichen Gegner. Schon scheint es, daß der Kampf wie bei Lamprecht mit Hagens Tod enden wolle, da nimmt alles noch eine freundliche Wendung. Hilde, in der alten Sage die rastlose Entfacherin ewigen Streites, ist hier die Friedensstifterin geworden; sie veranlaßt Hettel, die beiden auseinander zu bringen und damit dem Kampf überhaupt ein Ende zu machen; sie sorgt für des Vaters Heilung und erbittet sich seine Verzeihung. So scheidet denn Hagen versöhnt von der Tochter wie von ihrem Auserkorenen.

Und als bei ihrer Mutter daheim er saß hernach,
zu der alten Königin der wilde Hagen sprach:
„Bei niemand konnten besser das Kind wir unterbringen;
hätt' ich noch mehr der Töchter, ich schickte sämtlich sie nach Hegelingen."

Hetteln und Hilden werden zwei Kinder geboren, Ortwin und Gudrun. Die Tochter übertrifft die Mutter noch an Schönheit, aber sie wird auch nicht minder stolz als einst Hilde von ihren Eltern jedem Freier verweigert, nicht nur dem heidnischen König Siegfried von Morland, sondern ebenso auch König Herwig von Seeland und dem jungen Hartmut von der Normandie, König Ludwigs Sohn.

Als aber Herwig durch einen Heereszug Hetteln in Bedrängnis setzt und Gudrun den Helden um ihretwillen so tapfer das Schwert schwingen sieht, kann sie sich der Neigung zu ihm nicht erwehren. Wie einst Hilde Hagens Streit mit Hettel und Wate, so scheidet jetzt Gudrun ihres Vaters harten Zweikampf mit Herwig durch begütigende Worte, und ihr öffentliches Verlöbnis mit dem kühnen Freier krönt den Friedensschluß. Doch ehe sie ihm als Gattin in sein Reich folgt, wird dies durch den eifersüchtigen Siegfried von Morland mit Krieg überzogen, und bald muß Hettel mit seinem und seiner Vasallen Heer dem Herwig gegen die große Übermacht des heidnischen Königs zu Hilfe eilen.

Währenddessen brechen Ludwig und Hartmut, durch Späher unterrichtet, daß Hettels Land von Truppen entblößt ist, mit Heeresmacht in Hegelingen ein und entführen zu Schiffe Gudrun mit ihrem Gefolge von Jungfrauen. Auf die Schreckensbotschaft setzt Hettel alsbald mit seinen Helden und Herwig den Räubern nach. Sie ereilen sie auf dem Wülpenwert. Wie einst Hagen zu Waleis, so erkämpft sich jetzt Hettel auf dem Wülpenwert gegen den Entführer seiner Tochter unter einem Hagel von Speerwürfen und Schwertschlägen die Landung; wie dort tobt der Kampf auf dem Lande weiter; aber diesmal wird der alte tragische Ausgang der Sage festgehalten. Nach fürchterlichen Verlusten auf beiden Seiten fällt der Vater der Entführten: Hettel erliegt im Zweikampf mit Ludwig. Und als die Nacht die Kämpfer getrennt hat, machen sich die Normannen mit den geraubten Frauen unbemerkt auf den Schiffen davon. Herwig und die Hegelingen bemerken ihre Flucht erst, als es zu spät ist, sie anders als in der Normandie einzuholen; sie dort aber anzugreifen, reichen ihre zusammengeschmolzenen Streitkräfte nicht aus. Sie müssen heimkehren und das Heranwachsen einer neuen Generation von Waffenfähigen erwarten, ehe sie Gudruns Befreiung wagen können.

Unterdessen sind Ludwig und Hartmut mit ihrem Heere und den Entführten daheim angelangt. Aber vergeblich bleiben Hartmuts, Ludwigs und seiner Gemahlin Gerlint Bemühungen, Gudrun zu bewegen, daß sie Hartmut die Hand reiche.

Als sie allen Versprechungen von Macht und Würde, auch dem Anerbieten Gerlints, ihr die Krone abzutreten, nichts als ein stolzes und schroffes Versagen entgegensetzt, versucht Gerlint durch die härteste Demütigung zu erzwingen, was im Guten nicht zu erreichen war. Sie läßt in Hartmuts Abwesenheit die Königstochter Jahr für Jahr die niedrigsten Magddienste thun. Den Ofen muß sie ihr heizen, mit ihren Haaren Tische und Bänke fegen; von ihren Genossinnen wird sie getrennt. Dazwischen kommt dann von Zeit zu Zeit Hartmut, wenn er von seinen Heerfahrten zurückkehrt, mit erneuten Werbungen, und auch seine Schwester Ortrun, die Gudrun von vornherein mit herzlicher Freundlichkeit und Teilnahme begegnet ist, versucht es mit gütlichem Zureden. Aber Gudrun bleibt fest. Es sind zwei Gründe, die sie unerschütterlich Hartmuts Bemühungen entgegenhält:

„Wohl ist's Euch kund, Herr Hartmut (mir schafft es Schmerz genug),
daß Ludwig, Euer Vater, den meinen mir erschlug.
Wenn ich ein Ritter wäre, er dürfte ohne Waffen
sich nicht vor mich getrauen; was sollt' Euch meine Minne denn verschaffen?"

„Ihr wißt es wohl, Herr Hartmut, was immer Ihr begehrt,
daß man mich verlobte einem König wert
mit Eiden unverbrüchlich zum ehelichen Weibe;
eh' ihn der Tod dahinrafft, lieg' nimmer ich bei eines Recken Leibe."

Was ihr auferlegt wird, will sie tragen, und auf die härtesten Zumutungen Gerlints

die Edle sprach: „Was dienend zu leisten ich vermag
mit Willen und mit Händen, die Nacht und auch den Tag,
zu jeder Zeit will eifrig ich dessen mich befleißen,
da nun einmal mein Schicksal all meinen Lieben wollte mich entreißen."

So nimmt sie den Befehl entgegen, Gerlints und des normännischen Gesindes Kleidung Tag für Tag bei jedem Wetter am Meeresstrande zu waschen; ja mit finsterer, trotziger Ergebung in den Willen des Schicksals und ihrer Peinigerin ruft sie: „Ich soll nicht Freude haben, so wollt' ich denn, ihr thätet mir noch leider!" Eine von Gudruns Gefährtinnen, die treue Hildeburg, kann das Elend der Verlassenen nicht mit ansehen. Sie wirkt sich die Erlaubnis aus, ihr Geschick teilen zu dürfen, und sechsthalb Jahre begleitet die Treue täglich die Herrin zum Waschen am Strande.

Dreizehn Jahre währt insgesamt Gudruns Leidenszeit am normännischen Königshofe. Währenddessen ist in Hegelingen ein neues Geschlecht zur Wehrhaftigkeit herangereift, und Ortwin und Herwig können mit Wate, Frute, Horant und anderen ein stattliches Heer über die See führen.

In einiger Entfernung von der normännischen Küste ankert die Flotte vorläufig hinter einer bewaldeten Insel, während Herwig und Ortwin in einem Boote auf Kundschaft ausfahren. Eines Tages in der Fastenzeit sieht Gudrun, als sie mit ihrer Genossin wieder am Strande wäscht, einen Vogel auf den Wellen. „Ach schöner Vogel", ruft die Mildherzige, „du erbarmst mich herzlich, daß du so heimatlos auf

dem Meere schwimmen mußt." Da antwortet der Vogel, eigentlich gewiß ein prophetisches Meerweib im Federkleide, das der Dichter jedoch zu einem Engel macht, mit der frohen Botschaft, daß ihr Rettung nahe. Gudruns erste Frage gilt ihrer Mutter Hilde, die zweite Ortwin und Herwig:

Da sprach der hehre Engel: „Das thu' ich dir wohl kund,
Ortwin und Herwig sind munter und gesund;
ich habe sie gesehen auf des Meeres Wogen:
die kühngemuten Helden in gleichem Takt an ihrem Ruder zogen."

So wird weiter in Frage und Antwort die Ankunft aller der getreuen Helden gekündet. Und als dann die beiden Jungfrauen nach einer ungeduldig verbrachten Nacht wieder am Strande stehen, da erblicken sie endlich das ersehnte Boot. Aber nun ergreift die Ärmsten die Scham, sich in ihrem erbärmlichen Aufzuge zu zeigen; nur mit ihrem nassen Hemde bekleidet, zitternd vor Frost, das Haar im kalten Märzwinde zerflatternd, so wollen sie von dannen eilen, während der Ruf der beiden ans Land Springenden sie zurückhält. Herwigs „Guten Morgen!" ist der erste Gruß, den die Verlassenen seit langer Zeit hören. Und nun erfolgt im Gespräch die Ausforschung über Ludwigs Land und Burg und die Erkennung.

Da sprach der edle Ritter: „Nun blickt auf meine Hand:
wenn Ihr das Gold hier kennet, bin Herwig ich genannt;
zur Liebsten ward mir Gudrun vermählt mit diesem Ringe;
seid Ihr nun meine Traute, in treuer Lieb' ich Euch von dannen bringe."

Sie lächelte vor Freude. Da sprach das Mägdelein:
„Den Ring ich wohl erkenne, vordem da war er mein;
nun sehet diesen, den mir mein holder Freund gegeben,
als ich armselig Mägdlein noch glücklich konnt' in Vaters Lande leben."

Nach ihrer Hand er blickte. Da er den Ring ersah,
Herwig, der edele, zu Gudrun sprach er da:
„So hat kein ander Blut dich als Königsblut empfangen;
nun ist nach vielem Leide mir meine Freud' und Wonne aufgegangen."

Da schloß er in die Arme die hoheitvolle Maid;
was eins dem andern sagte, war beiden lieb und leid;
wie oft er da sie küßte, ich weiß es nicht zu sagen,
sie und die schöne Hildburg, die der Verbannung Leid mit ihr getragen.

Mit dem Versprechen, morgen vor Sonnenaufgang mit dem gewaltigen Heere vor der Burg zu erscheinen, scheiden Herwig und Ortwin. Gudrun aber will nun im Überwallen des Gefühles, daß das Ende ihrer Erniedrigung gekommen ist, nicht länger ihren elenden Dienst verrichten; der Stolz der Königin flammt in ihr auf:

„Nun will ich diese Kleider tragen an das Meer.
Daß ich nun wieder gelte als eine Kön'gin hehr",
so sprach die edle Jungfrau, „des sollen sie genießen:
ich werf' sie auf die Wogen, daß freigegeben sie von dannen fließen."

So viel auch Hildburg warnte, Gudrun von dannen nahm
Gerlindens feines Linnen. Der Zorn sie überkam,
sie schwang es aus den Händen weit zu den Wogen nieder,
da schwamm's noch eine Weile — und schwerlich fanden's die Normannen wieder.

In die Burg zurückgekehrt, begegnet sie Gerlinden mit trotziger Antwort. Und als diese dann eine barbarische Züchtigung an ihr vollziehen will, hält sie sie mit der zweideutigen Drohung zurück, daß sie das rächen würde, wenn sie erst gekrönt unter mächtigen Königen stehen werde. Die Worte, die sie hinzufügt, können in Gerlint keinen Zweifel daran lassen, daß Gudrun jetzt bereit sei, ihrem Sohne die Hand zu reichen. Sofort ist sie versöhnt, und fröhlich eilt Hartmut auf diese Nachricht herbei, Gudrun zu umfangen. Aber mit dem herben Hinweis darauf, daß sie jetzt in ihrem elenden Aufzug eine arme Wäscherin sei, die ein so mächtiger König doch nicht umarmen dürfe, ohne Anstoß zu erregen, hält sie ihn zurück. Auf das Versprechen des Ritterlichen, ihr in allem zu willfahren, gebietet sie alsbald, alle ihre Jungfrauen aus der Arbeitsstube herbeizuholen und ihr und ihnen die lange entbehrte körperliche Pflege und Erquickung

angedeihen zu lassen. Als sie aber mit allen ihren Getreuen in schöner Kleidung bei Wein und Schmaus in wohlverschlossener Kemenate beisammen sitzt, da bricht aus ihrer Brust nach dreizehnjähriger verhaltener Seelenqual ein lautes Lachen der Freude und des Triumphes hervor, und sie verkündet den Ihrigen, was bevorsteht.

Der nächste Morgen beleuchtet schon die blinkenden Waffen des gewaltigen Hegelingenheeres vor König Ludwigs Burg.

Tapfer brechen die Normannen gegen die Belagerer hervor. Hartmut verrichtet gewaltige Heldenthaten, und der alte Ludwig bringt Herwig im Zweikampf in schlimme Bedrängnis. Aber bei einem wiederholten Angriff gelingt es Gudruns Bräutigam, dem Mörder ihres Vaters die Todeswunde zu schlagen und so der Blutrache Genüge zu thun. Das gleiche Schicksal würde Hartmut von Wates Hand ereilt haben, wenn nicht wiederum weibliche Fürbitte das Schlimmste abgewendet hätte. Auf Ortruns Flehen veranlaßt Gudrun edelmütig den Herwig, wie einst Hilde den Hettel, den grimmen Wate von seinem Gegner zu scheiden, was Herwig aber nur mit eigener Lebensgefahr und Unterstützung anderer gelingt. Hartmut wird mit achtzig Rittern gefangen. Wütend dringt nun Wate mit den Hegelingen in die Burg hinein, mordend und plündernd. Ortrun findet bei Gudrun eine Zuflucht, selbst Gerlint wird von der Hochherzigen vor Wate verleugnet, aber sie entgeht den Blicken des grimmigen Rächers nicht. Mit den Worten: „Hehre Königin, meine junge Herrin soll nimmermehr Eure Kleider waschen", zieht er sie hervor und schlägt ihr das Haupt ab.

So sind die Liebenden vereint, die Frevel der Normannen gesühnt. Aber selbst auf das Schicksal dieses gewaltthätigen Königshauses fällt zum Schluß noch ein heller, freundlicher Strahl. Gudrun erwirkt Hartmut und Ortrun, die mit nach Hegelingen geführt werden, von Hilden Verzeihung, und sie bringt es dahin, daß die milde Ortrun durch die Ehe mit Ortwin, die getreue Hildburg durch Hartmuts Hand belohnt wird. So werden, ganz in dem heiteren, versöhnlichen Geiste der Dichtung, die Geschicke der feindlichen Geschlechter schließlich in Glück und Frieden miteinander verkettet.

Es ist klar, wie in dem größten und wichtigsten Teile dieser Dichtung, in der eigentlichen „Gudrun", die Treue wiederum das sittliche Leitmotiv ist. Und ebenso wie im Nibelungenliede erscheint auch hier die Frauentreue nicht minder fest im Hassen als im Lieben. Gudruns stæte äußert sich darin, daß sie ihrem Verlobten durch die härtesten Prüfungen hindurch treu bleibt; sie äußert sich ebensosehr aber auch in der unversöhnlichen Feindschaft gegen den Vater ihres Bewerbers, der ihr den eigenen Vater erschlagen hat. Aus ihrem Haß gegen Ludwig und ihre Peinigerin Gerlint ein Hehl zu machen, ist sie zu stolz, zu stolz auch, um sich durch die geringste Bitte oder Demütigung eine Erleichterung ihres schweren Loses zu erkaufen. Sie trägt es mit echt germanischem Fatalismus, ja sie reizt ihre Feindin geradezu, ihr immer schwerere Erniedrigung aufzuerlegen. Da ihr das Schicksal nun einmal so feindlich ist, so will sie auch mit einer Art bitterer Schadenfreude an sich selbst den Becher bis auf die Hefe leeren; und über Gerlinden darf sie sich um so erhabener fühlen, je verächtlichere Mittel diese an ihrer Standhaftigkeit erschöpft. Dadurch aber, daß Gudruns Heroismus durchaus im Dulden besteht, bleibt er in den engeren Grenzen weiblichen Wesens, über die Kriemhild zu schwerer Blutthat hinausgerissen wird. Ein freundlicheres Schicksal legt nicht ihr selber wie Kriemhilden die Vollziehung der Blutrache auf: ihr Verlobter vollstreckt sie in ehrlichem Kampfe. Da so die Sühne erfolgt ist, ist auch ihrem Haß ein für allemal ein Ende gemacht, und nun findet ihre weibliche Herzensgüte Gelegenheit, sich in schönster Weise gegen die übrigen Glieder des normännischen Königshauses zu äußern. Es ist ein sehr ansprechendes Motiv unserer Dichtung, daß jedesmal dieselbe Jungfrau, um die der Kampf entbrennt, ihn auch beilegt, und am ausgiebigsten sahen wir Gudrun dieses weiblichen Mittleramtes walten, indem sie milden Herzens schließlich die Wege findet, den alten Haß und Streit dauernd in Liebe und Frieden aufzulösen.

Jeder Zug weiblicher Güte geht Gudruns Gegenspielerin Gerlinden ab. Aber der Dichter ist doch maßvoll genug, um ihre Handlungsweise gegen Gudrun nicht lediglich als Ausfluß

schadenfroher Grausamkeit, sondern als eine Folge der Liebe zu ihrem Sohne und des Stolzes auf ihn erscheinen zu lassen. Im übrigen ist diese „Teufelin" und „Wölfin" im Verein mit dem stahlharten, rücksichtslosen Ludwig der echte Typus altnormännischer Wildheit, der ebenso wie die alljährlichen Heerfahrten, auf die das Gedicht den Hartmut ausziehen läßt, aus Erinnerungen an die Zeiten stammen wird, wo man auch in Deutschland diese kühnen Räuber kennen lernte. Die Vertreter der jüngeren Generation, Hartmut und Ortrun, sind mit weicheren Zügen gezeichnet: jener wohlgezogen und voll ritterlichen Edelsinnes gegen die hartnäckig widerstrebende Geliebte, die in seine Hand gegeben ist, eine sympathische Gestalt, wie sie nur gereifte Kunst der Heldin als den Urheber ihres Unglücks entgegenstellen konnte, Ortrun das liebenswürdige, gute Mädchen, das mit herzlicher Freundlichkeit und Freundschaft Gudruns Los erleichtern möchte.

Auch in Gudruns Sippe hat die ältere Generation etwas Rauheres und Härteres als die jüngere. Der königliche Geschlechtsstolz, an dem es auch Gudrun nicht fehlt, tritt doch bei ihrer Mutter Hilde entschieden schärfer und einseitiger hervor, und bei ihrem Großvater Hagen paart er sich mit zornmütiger Strenge und riesenähnlicher Unbändigkeit. Die Zeichnung des greisen Wate vollends verrät noch, daß sich wirklich eine mythische Riesengestalt unter diesem Alten mit ellenbreitem Barte birgt, der in friedlichem Geplauder wohl zu gutmütigem Scherze geneigt ist, in der Schlacht aber daherfährt wie ein Ungewitter, der das Schlachthorn bläst, daß das Land erbebt und das Meer erdröhnt, und im Schlußkampf fürchterlich blutberonnen mit funkelnden Augen und knirschenden Zähnen als Rächer unter den Schuldigen wütet wie die leibhafte Verkörperung des furor teutonicus. Auch diesen beiden Alten stehen wieder die jüngeren Hettel, Horant und Herwig als die feineren und ritterlicheren Gestalten gegenüber.

Sehr bemerkenswert ist es, daß wie im Nibelungenliede, so auch in den beiden sagengemäßen Teilen der „Gudrun", jedesmal ein weiblicher Charakter im Mittelpunkt der Handlung steht; denn wie der letzte Teil um Gudrun, so dreht der zweite sich um Hilde. Eine Einheit der Handlung aber, wie sie das fest um Kriemhildens Schicksal konzentrierte Nibelungenlied auszeichnet, war bei dieser Verteilung auf Mutter und Tochter nicht möglich. Ein äußerer, genealogischer Zusammenhang, nicht ein innerer, ursächlicher, hält die beiden Teile zusammen, und die Wiederholung desselben alten Sagenmotives stört eher den Aufbau des Ganzen, als daß sie ihn festigen könnte.

Ein Doppellied von Hilde und Gudrun wird die älteste Grundlage unseres Epos gewesen sein; in ihr steckte sein eigentlicher poetischer Wert. Jenes alte Gedicht wurde dann nach dem Vorbilde des Nibelungenliedes und wohl nicht lange nach dessen Abschluß, also nicht lange nach 1210, von einem bayrisch-österreichischen Dichter zum Leseepos ausgestaltet unter Zufügung der erfundenen Vorgeschichte und unter freier Ausführung des Schlusses, aber auch unter mancher Erweiterung und Änderung im Innern. Der Einfluß der in Bayern verbreiteten Dichtungen von Herzog Ernst und Rother scheint bei diesem Zuwachs des Inhaltes bemerkbar. Der Stil des Dichters lehnt sich eng an das Nibelungenlied an, aber er hat gelegentlich schon etwas Gesuchteres, wie auch die Gudrunstrophe durch die Einführung des klingenden Ausganges im zweiten Reimpaar und durch Erweiterung des letzten Halbverses auf fünf Hebungen eine künstlichere Fortbildung der Nibelungenstrophe darstellt.

Dies Werk hatte dann in den Händen der Spielleute noch viele Interpolationen und auch andere Änderungen zu erfahren. Nicht einmal die Strophenform des Gedichtes wurde dabei überall festgehalten, sondern auch Strophen in Nibelungenform brachte man zwischendurch hinein. So war das Gedicht schon in der noch dem 13. Jahrhundert angehörigen Handschrift übel

mitgenommen, welche die Vorlage einer späten Abschrift gebildet haben muß, die allein die „Gudrun" auf uns gebracht hat. Sie findet sich in einer großen kostbaren Sammlung mittelhochdeutscher Gedichte, die im Anfang des 16. Jahrhunderts auf Befehl des Kaisers Maximilian geschrieben wurde und dann in die Ambraser Sammlung zu Wien überging. Die Herstellung einer unversehrten und zusammenhängenden ältesten Grundlage des überlieferten Gudrunepos ist sonach nicht mehr möglich, so deutlich auch vielfach noch der Unterschied zwischen älteren und jüngeren Bestandteilen zu Tage liegt. Müllenhoff hat die alte Originaldichtung von Hilde und Gudrun in Gestalt einer Anzahl von Liedern und liederartigen Abschnitten, die er doch alle einem Verfasser zuschreiben mußte, herstellen zu können gemeint. Er hat seine Auswahl mit feinem Takt getroffen; aber die 414 Strophen, die er unter den 1705 überlieferten als „echt" bezeichnet, bilden doch schließlich nur einen lückenhaften Auszug, der in dieser Form als Dichtung sicherlich so wenig existiert hat wie die Lachmannschen Nibelungenlieder; und bei seinen Ausscheidungen mußte der subjektive Geschmack allzu oft objektive Anhaltspunkte der Kritik ersetzen.

Schon die Überlieferung der „Gudrun" in einer einzigen Handschrift zeigt gegenüber den fünfundzwanzig ganz oder stückweise erhaltenen Nibelungenhandschriften, wie viel weiter die Verbreitung und demgemäß auch der Einfluß des Nibelungenliedes reichte. Erst unser Jahrhundert hat die „Gudrun" wegen des reichen poetischen Gehaltes, der uns unter allen öden Zuthaten doch noch aus Motiven, Charakteren und Teilen der Darstellung entgegenblitzt, dem Nibelungenliede am nächsten gestellt. Eine auch nur annähernd gleiche Bedeutung wie dieses konnte sie aber naturgemäß auch für die Litteratur unserer Zeit nicht gewinnen.

Unter den anderen mittelhochdeutschen Epen aus der Heldensage reicht keines an diese beiden Dichtungen heran. Der Einfluß des Nibelungenliedes ist auch bei ihnen unverkennbar. Seinem ernsten, würdigen, einfachen Stil stehen die ältesten noch am nächsten; bei den späteren bricht zum Teil das Spielmännische wieder stärker hervor mit seiner sorgloseren Behandlung des überlieferten Stoffes, seiner flotten, lustigen, gelegentlich auch derb possenhaften Art. Nebenher geht in manchen dieser Volksepen der Einfluß höfischer Dichtung, ohne daß doch je die Gewandtheit und der Reichtum der Darstellungsmittel ihrer besseren Vertreter erreicht würde.

Bei weitem die meisten gehören dem Kreise von Überlieferungen an, der sich um den größten Helden der deutschen Sage, um Dietrich von Bern (Verona), gebildet hat. Dietrich ist auch in ihnen der Typus des starken, hochherzigen, aber vom Unglück verfolgten Heldenkönigs, ein Feind aller Hinterlist, offen und treu. Er selbst gibt für die Treue gegen seine Vasallen alles hin, was er besitzt, aber Treulose haben sich gegen ihn verschworen. Er hat so manches mit Siegfried gemein, und doch scheiden wiederum wichtige Züge die beiden. Siegfried ist nur Held, Dietrich Held und König. Siegfrieds sonnigem Wesen, seiner sorglosen Heiterkeit steht bei Dietrich ein würdevoller, fast melancholischer Ernst gegenüber, Siegfrieds keck zugreifendem Heldentum ein langmütig bedächtiges Zaudern. Der Entschluß, das Schwert entscheiden zu lassen, wird bei Dietrich immer erst durch den äußersten Zwang gereift; er muß erst in schlimme Bedrängnis geraten oder durch die größten Bemühungen in Wut gebracht werden. Aber hat er dann einmal die Waffe gezogen, so schlägt er fürchterlich drein, versengender Feueratem fährt ihm wohl im Heldenzorn aus dem Munde, und nichts vermag vor ihm stand zu halten. Unbewußt hat da unser Volk in seinem Lieblingshelden ein schönes Abbild seiner selbst geschaffen.

Schon die Nibelungensage hatte Dietrich und die burgundischen Helden im Kampfe gegenübergestellt. Damit nicht zufrieden, mußten jüngere Dichter den Berner auch noch mit dem

einzigen, der ihm den Vorrang streitig machen konnte, mit Siegfried, eine Kraftprobe bestehen lassen. Und indem sie nun um den einen die rheinisch-burgundischen, um den anderen die gotisch-hunnischen Helden gruppierten, fanden sie Gelegenheit zur Schilderung von Einzelkämpfen, in denen auch andere beliebte Sagengestalten der beiden Kreise sich messen konnten. So entstand im Anfange des 13. Jahrhunderts der „Biterolf und Dietleib", so etwa fünfzig Jahre später der „Rosengarten", jedes ein Zeugnis jenes verschiedenartigen Charakters der älteren und jüngeren Volksepen.

Der „Biterolf und Dietleib" berührt sich inhaltlich und stilistisch nahe mit dem Nibelungenliede, noch näher, wie schon bemerkt wurde, mit der „Klage", mit der er auch das Metrum, die Form der unstrophischen Reimpaare, teilt. Auch er stammt von einem Dichter, der sehr gut in der Sage Bescheid weiß, der aber durchaus noch mehr, als die Überlieferung angibt, von ihren Helden erzählen möchte. So baut er denn aus dem gegebenen Material an Charakteren, Namen und Verhältnissen nach eigenem Plane und zugleich nach dem Vorbilde höfischer Romane seine schwache Erzählung auf.



Darstellung aus dem „Sigenot": Dietrich von Bern wird von Meister Hildebrand und anderen Rittern und Frauen aus der Stadt geleitet, als er den Riesen Sigenot aufsucht. Aus einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. Vgl. Text, S. 169.

Wie ein Artusheld, der âventiure suchend dem Britenkönig und seiner Tafelrunde nachzieht, so verläßt König Biterolf heimlich sein Reich zu Toledo, um Etzels glänzenden Hof kennen zu lernen. Unter den Helden, die sich dort um den Hunnenkönig wie die Tafelrunder um Artus gesammelt haben, weilt er lange Zeit. Sein Sohn Dietleib, den er als unmündiges Kind verlassen hatte, ist indessen zum Jüngling herangereift, und er zieht aus, um, einem Lanzelet und einem Wigalois gleich, den unbekannten Vater aufzusuchen. Unterwegs und an Etzels Hof erlebt Dietleib verschiedene ritterliche Abenteuer, ehe die Erkennung der beiden erfolgt. Eine Unbill, die König Gunther ihm auf seiner Reise zugefügt hat, soll nun gerächt werden, indem Etzel Gunthern mit seinen Mannen die Fehde ansagt. Alle bekannten Helden aus Etzels Umgebung ziehen mit Biterolf, Dietleib und Dietrich von Bern nach Worms, und dort wird nun mit den berühmten rheinischen Recken zuerst eine Reihe von Turnieren ganz nach höfischem Brauche, dann ein ernsthafter Massenkampf ausgefochten. Den Höhepunkt bildet Dietrichs und Siegfrieds Zweikampf. Er bleibt unentschieden, wie denn auch die anderen Haupthelden ohne ernsthafte Verletzungen auseinander kommen und alles schließlich friedlich beigelegt wird.

Der „Rosengarten" hatte sich weit größerer Beliebtheit und Verbreitung zu erfreuen als der „Biterolf". Er ist in verschiedenen poetischen Fassungen überliefert, deren älteste wie alle bisher genannten Volksepen, auch der „Biterolf", auf bayrisch-österreichischem Boden entstanden sein wird, während andere, jüngere nach Mitteldeutschland weisen. Mit Ausnahme einiger Fragmente höfischen Gepräges zeigen die Rosengartendichtungen die Umbildung des Nibelungenstiles in die hastige, grelle und lustige Spielmannsmanier; sämtlich sind sie in der Form der Nibelungenstrophe verfaßt, bei der jedoch die letzte Zeile um einen Fuß verkürzt, also den übrigen gleich geworden ist.

Den Anlaß des Kampfes zwischen den östlichen und den westlichen Helden bildet im „Rosengarten" eine kecke Herausforderung der übermütigen Kriemhild an Dietrich. Sie läßt ihren weiten, prächtigen Rosengarten bei Worms durch die zwölf größten Helden hüten und verheißt jedem der Gegner, der einen

von ihnen im Kampfe überwinde, einen Kuß und ein Kränzlein. Von Dietrich aber will ihr Vater Gibich sein Land zum Lehen nehmen, wenn jener Sieger bleibt. Auf seiten der Burgunder treten neben Siegfried, den Königen und ihren bekanntesten Mannen auch mehrere Riesen auf. Ihrer Ungeschlachtheit gibt auf Dietrichs Seite der Mönch Ilsan nicht viel nach. Ilsan ist ein vom ritterlichen zum geistlichen Leben übergetretener Bruder des alten Hildebrand, der zum Kampfe aus dem Kloster geholt wird, und bei dem nun Mönchstum und Reckentum komisch kontrastieren: ein auch in der französischen Volksepik beliebtes Motiv, das hier zu burlesken Szenen weidlich ausgenutzt wird. In den Kämpfen, die diesmal blutiger verlaufen als im „Biterolf", bleibt Dietrich mit seinen Mannen Sieger. Er selbst setzt Siegfried so hart zu, daß dieser fliehen muß und mit Mühe und Not durch Kriemhild gerettet wird.

Mit der historischen Dietrichsage haben diese Dichtungen kaum noch Fühlung; vollends fern steht ihr eine Reihe von Dietrichsepen, die des Helden Kämpfe mit allerlei märchenhaften Wesen behandeln. Sie fußen auf Überlieferungen mythischer Art, die sich in Tirol ausgebildet haben, und in denen die Natur der wilden Gebirgslandschaft zu lebendigem Ausdruck kommt. Mit einer Fülle mythischer Gestalten sehen wir hier das Wald- und Alpenland bevölkert: in den Bergen und in den Thälern haben die Zwerge und die Bergkönigin ihr märchenhaftes Reich; gewaltige Sturmriesen fahren mit Getöse durch die Wälder daher und verfolgen unglückliche Frauen, wie noch jetzt in der Volkssage der wilde Jäger die Moosweiblein; in den Höhlen und Schluchten aber drohen feuerspeiende Drachen dem Menschen Tod und Verderben. Mit allen diesen wunderlichen Gestalten hat der junge Berner mancherlei Abenteuer zu bestehen, in die meist auch seine Helden hineingezogen werden. Das anmutigste und am besten erzählte, nach der verbreiteten Meinung auch das älteste dieser Gedichte ist der „Laurin".

Der Zwergenkönig Laurin hat in den Bergen Tirols einen herrlichen Rosengarten, der ebenso wie der Wormser mit keinem anderen Schutzmittel als mit einem seidenen Faden umhegt ist; aber wer es wagt, diese Einfriedigung zu brechen, der muß dem Besitzer den rechten Fuß und die linke Hand zum Pfande lassen. Dietrich und Witege ziehen aus, das Abenteuer zu bestehen. Ihr frevelhaftes Eindringen in den Garten führt alsbald das Zwerglein herbei, das in prachtvoller Rüstung, schön wie ein Engel, auf einem Roß von der Größe eines Rehes dahergesprengt kommt. Dietrich, der auch hier wie im „Rosengarten" und „Biterolf" zunächst den Kampf gescheut hat, greift endlich notgedrungen ein, um den unterliegenden Genossen zu schützen, aber auch ihm gelingt es nur durch den Rat des inzwischen mit Wolfhart und Dietleib herbeigeeilten Meister Hildebrand, Laurin zu überwinden, indem er den für Waffen Unverwundbaren im Ringkampfe seines Zwölfmännerkraft verleihenden Gürtels beraubt. So muß Laurin sich unterwerfen, und die Helden folgen seiner höflichen Einladung in sein Reich, das im Innern der Berge liegt. Dorthin hat er auch erst vor wenig Tagen Dietleibs Schwester entführt. Mit dem ganzen naiven Reiz echter Märchenpoesie wird nun dies über die Maßen prächtige Reich der kleinen Unterirdischen geschildert; aber auch die Treulosigkeit der Zwerge müssen die Helden erfahren. Laurin betäubt sie durch einen Schlaftrunk und legt sie gefangen; erst nach großen Gefahren und gewaltigen Kämpfen mit Riesen und Zwergen gelingt es ihnen zum zweiten Male, seiner Herr zu werden. Nun muß ihnen der Zwerg nach Bern folgen, auf Dietleibs Schwester verzichten und den christlichen Glauben annehmen. Später hat das Gedicht noch eine schwache Fortsetzung erfahren.

Der Dichter des „Laurin" hat die rasch fortschreitende formelreiche und launige Darstellungsart der Spielleute, aber er hält sich von ihrer Nachlässigkeit und ihrem derben Possenwerk fern; und ohne die höfische Epik nachahmen zu wollen, verrät er in seiner flüssigen Reimpaarerzählung doch deren bildenden Einfluß. Die Absicht, die Erzählung etwas höfisch aufzuschmücken, zeigen die übrigen Dichtungen dieses Kreises schon eher, aber die Grundfarbe ist doch auch hier die der Spielmannspoesie. Es sind die Gedichte von Dietrichs Kämpfen mit den Riesen Ecke, Sigenot (vgl. die Abbildung, S. 168), dem Zwergkönig Goldemar und von den Thaten, die er für die Königin Virginal verrichtet.

Alle diese Gedichte sind in einer dreizehnzeiligen Strophe verfaßt, von der nur die beiden Schlußverse im „Ecke" und „Sigenot" etwas anders gebaut sind als in der „Virginal" und

im „Goldemar". Während alle älteren Epen aus dem Kreise der nationalen Heldensage und der Spielmannspoesie anonym sind, wird im „Goldemar" ein Verfasser angegeben, **Albrecht von Kemenaten**, dem man auch die anderen drei der genannten Epen hat zuschreiben wollen Aber vom „Goldemar" haben sich noch nicht einmal zehn Strophen erhalten, und ein so geringes Bruchstück reicht, zumal bei einem der von überlieferten Stiltraditionen so abhängigen Volksepen, nicht aus, um mit Bestimmtheit zu entscheiden, wo sich die Hand seines Dichters etwa auch sonst verrate.

Am nächsten verwandt ist das Goldemar-Bruchstück der „Virginal", nicht allein in der Strophenform, sondern auch darin, daß der sonst weiberscheue Berner in beiden Gedichten nach Art der höfischen Erzählungen seine Heldenabenteuer im Dienste einer Frau besteht. Die „Virginal" aber hat im Stil wie im Inhalt entschieden in weit stärkerem Maße höfischen

Textstück aus dem „Eckenlied", vermutlich der Anfang der ursprünglichen Dichtung. Aus der Handschrift der „Carmina Burana" (13.–14. Jahrhundert), in der königlichen Hof- und Staatsbibliothek zu München.

Uns seit von lutringen Helfrich,	Uns sagt Helfrich von Lutringen,
wie zwene rechen lobelich	wie zwei preiswerte Recken
ze sæmine bechomen:	zusammenkamen:
Erekke unde ouch her Dieterich;	Herr Ecke und auch Herr Dietrich;
si waren beide vraislich,	sie waren beide furchtbar,
da von si schaden namen.	wodurch sie Schaden nahmen.
als[o] vinster was der tan,	Ganz finster war der Tann,
da si anander funden.	wo sie einander trafen.
her Dietrich rait mit mannes chraft	Herr Dietrich ritt mit Manneskraft
den walt also unchunden,	durch den ganz unbekannten Wald,
Ereke der chom dar gegan;	Herr Ecke kam dahin gegangen;
er lie da heime rosse vil,	er hatte daheim viel Rosse gelassen,
daz was niht wolgetan.	das war nicht wohlgethan.

Einfluß erfahren als „Sigenot" und „Ecke". Es ist ein weitläufiger Abenteuerroman, der Überlieferungen von Dietrichs und Hildebrands Kämpfen mit Riesen und Drachen sowie von Dietrichs Gefangenschaft und seiner Befreiung frei ausgestaltet, vermehrt und an dem dünnen Faden von Dietrichs freundschaftlich-ritterlichem Verhältnis zu der in einem Berge hausenden Königin Virginal mit wenig Geschick aufgereiht hat. Ebenso wie der „Sigenot" und der „Ecke" ist auch die „Virginal" in verschiedenen Bearbeitungen erhalten, aus denen sich die Originaldichtung nicht mehr herstellen läßt.

Das älteste von diesen Gedichten ist das „**Eckenlied**" (vgl. die obenstehende Abbildung), und es wird den anderen zum Muster gedient haben. Sein Kern, der sich auch aus den überlieferten Fassungen noch durch seinen selbständigen, mit der Umgebung ungeschickt genug verknüpften Eingang heraushebt, ist die Erzählung von der Begegnung und dem Kampfe des jungen Riesenkönigs Ecke mit Dietrich im tirolischen Bergwald. Aber sie ist durch eine Vorgeschichte

eingeleitet, in der Ecke durch die junge Königin Seeburg von Jochgrimm und deren Genossinnen aufgefordert wird, ihr den berühmten Berner zu bringen.

Von ihrer Hand mit der unverletzbaren goldenen Brünne ausgerüstet, die einst König Ortnit trug, den diamantharten Helm auf dem Haupte, den schellenbesetzten Schild an der Hand, so rennt der zwanzigjährige Riesenjüngling in weiten Sprüngen einem Leoparden gleich durch den Wald. Wie eine Glocke erklingt sein Helm, wenn er die Äste streift; die Schellen tönen, und unruhig erheben auf den Bäumen die Vögel ihre mannigfaltigen Stimmen; das Wild aber springt in den Wald hinein und bleibt dann neugierig stehen, seinem gewaltigen Laufe nachzuschauen. So kommt er nach Bern und nach Trient, ohne Dietrich zu finden; endlich erjagt er ihn nachts in einem Walde, in dessen Finsternis nur die herrlichen Rüstungen der beiden aufleuchten. Mit lauter Herausforderung läuft er hinter dem Reitenden her und preist ihm ein Stück seiner kostbaren Rüstung nach dem anderen als begehrenswerte Beute an. Denn es bedarf auch hier mancher Kunst, um Dietrich zum Kampf zu bewegen. Erst als Ecke in frevelhaftem Übermut sich verschworen hat, Gott möge ihn selbst fällen und Dietrich beistehen, wenn nur dieser mit ihm kämpfen wolle, da entschließt sich der Berner, trotz der Finsternis zum Schwerte zu greifen; und nun schlagen die Helden aufeinander los, daß heller als der Glanz der Helme die Funken durch die Nacht lodern.

Der Gesang der Vögel kündet das Nahen des Tages, aber lauter klingen die Streiche der beiden. Der Tag bricht an: Dietrich verliert den halben Schild von Eckes Hieben. Die Sonne steigt über das Gebirge: Dietrich hat keinen Schild mehr. Er muß weichen; die Äste, die von Eckes wilden Schlägen von den Bäumen auf ihn niederfallen, bieten ihm einigen Schutz; aber Eckes Brünne leistet seinem Schwerte unüberwindlichen Widerstand. Wohl vermag er ihn durch die Kraft seiner Hiebe niederzustrecken, aber immer wieder springt der Riese auf und schlägt dem Berner eine blutige Wunde nach der andern. Endlich wirft Dietrich sich auf den abermals zu Boden Geschlagenen, und in wütendem Ringkampf droht einer den andern zu erdrücken, bis Dietrich endlich des Riesen Herr wird. Aber sich ihm zu ergeben, lehnt der Überwundene ab, und da alle Vorstellungen nichts fruchten, sieht Dietrich sich gezwungen, ihn zu töten, indem er den Schoß des unverletzlichen Panzerhemdes aufhebt und den Jüngling ersticht.

Als er den Sieg ihm abgewann,
da trat er über den kühnen Mann
und sprach mit bittrer Klage:
„Mein Sieg und auch dein junger Tod,
der färbt mit Scham mein Antlitz rot.
Ach! Ehrenmännern wage
ich mich zu gleichen nimmermehr,
seit ich dich hingestrecket!
Wohin ich in dem Lande kehr',
den Finger auf mich recket
mit solchem Wort nun jedermann:
‚Seht doch! das ist der Berner,
der Kön'ge stechen kann!'"

Ein Kampf mit Eckes Bruder, dem Riesen Fasolt, schließt sich weiterhin an. Das Haupthaar in langen Zöpfen zu beiden Seiten bis weit über sein Pferd herniederhängend, so jagt der Fürchterliche, von seinen Hunden geleitet, mit dröhnendem Hornruf hinter einer Jungfrau her, die der Berner in Schutz nimmt. In heißem Streit überwindet Dietrich den Fasolt wie endlich auch dessen noch gefährlichere Mutter, die Riesin Birkhilt.

Deutlich genug tritt in Fasolt wie in seinem noch heute lebendigem Ebenbilde, dem wilden Jäger, der alte Sturmmythus zu Tage. Und noch aus dem späten Mittelalter liegt uns eine Beschwörung vor, in der dem Fasolt als Sturmdämon geboten wird, drohende Wetterwolken fortzuführen. Altes und echtes Volksgut hat der Dichter des „Eckenliedes" in seiner Weise kombiniert und verarbeitet, und zum Volksgut ist sein Werk wieder geworden. Es war eines der beliebtesten und bekanntesten dieser Gattung. Konrad von Würzburg nennt „einen der von Eggen sang" als den Typus des Bänkelsängers; bis gegen das Ende des 16. Jahrhunderts wurde das Lied gedruckt.

Alle diese Dietrichsepen spielen in der Zeit, wo der junge Dietrich noch in Frieden seines Reiches zu Bern waltet. Der alte Hildebrant ist sein treuer Berater, der bald den allzu Bedächtigen zum Kampfe reizen, bald den Gefährdeten durch kluge Weisung oder thätigen Beistand retten muß. Unter den anderen Helden, die Dietrich umgeben oder unterstützen, finden wir auch Witege, Wielands Sohn, einen der ältesten der gotischen Sage, und dessen stetigen Genossen

Heime. Mit Ermanrich lebt Dietrich in Frieden. Die Dichtungen aus der historischen Dietrichsage behandeln dagegen sämtlich seine Feindschaft und seine Kämpfe mit Ermanrich und seinen Aufenthalt bei Etzel. Der römische König Ermanrich ist durch den ungetreuen Sibeche gegen sein eigenes Geschlecht aufgehetzt. So will er von seiner Residenz Raben (Ravenna) aus auch seinem Neffen Dietrich von Bern dessen Herrschaft entreißen. Witege und Heime haben den Berner treulos im Stich gelassen und sind nun Ermanrichs tüchtigste Kämpfer. Wo Dietrich ein Schaden zugefügt wird, pflegt vor allem Witege im Spiele zu sein. Aber bei aller Stärke und Gewandtheit hat er mit der Treue gegen seinen Herrn auch die Heldenehre verloren. Er scheut nicht die Flucht, er läßt sich auch zu unritterlichem Kampfe hinreißen. Und wie ein finsterer Dämon wird er von der Sage auserkoren, allein oder mit Heime zusammen hoffnungsvolle Helden in der Blüte der ersten Jugend mit dem Schwerte hinzuraffen. Dies Motiv wird sowohl in dem Gedichte von „Alpharts Tod" als in dem von der „Rabenschlacht" behandelt.

Der blutjunge Alphart, des kühnen Wolfhart Bruder, reitet, allen Warnungen zum Trotz, von Bern aus auf Vedette gegen Ermanrichs Heer. Von des Kaisers Recken angegriffen, verrichtet er Wunder von Tapferkeit, bis Witege und Heime gegen ihn ausgesandt werden. Auch Witegen überwindet er in heißem Kampfe; aber allzu edelmütig verschmäht er, dem am Boden Liegenden den Todesstoß zu geben. Heime eilt hinzu, und auf Witeges Zureden entschließt er sich, wenn auch mit innerem Widerwillen, gegen allen Heldenbrauch mit ihm zugleich den Jüngling anzugreifen. Alphart ruft:

„Witege und Heime! ihr beiden Helden, nein!
ihr habt des ewig Schande, erschlagt ihr mich zu zwein;
man schilt euch, wo man immer die Kunde von euch hört,
und jedem wackren Recken das Herz sich gegen euch empört.

Wollt ihr mich ermorden wie einen niedern Knecht,
Witege und Heime! so brecht ihr Gottes Recht:
noch niemals wider einen erhuben zwei den Streit;
beginnt an mir den Brauch ihr, beschimpft seid ihr auf alle Zeit."

Beschämt heißt Heime Witegen zurücktreten; aber der weiß, daß sie nur vereint des Kühnen Herr werden können. Selbst die Zusicherung, die Heime dem Alphart gegeben hat, ihn nicht im Rücken anzugreifen, bricht er. So gelingt es ihnen, den jungen Helden zu fällen; ermattet von den Streichen der beiden, liegt er nun wehrlos da auf der grünen Heide. Witege sticht ihm unter dem Panzer das Schwert durch den Leib, und die letzten Worte der Entrüstung entringen sich den Lippen des Sterbenden. Es sind Worte, wie sie auch Siegfried im Tode seinen Mördern nachruft; und noch sonst erinnert im „Alphart" manches an das Nibelungenlied, dessen Strophenform ja auch der Dichter übernommen hat. Deutlich genug schwebte der Schluß des Nibelungenliedes vor, wenn das ganze Gedicht, nach einer Fortsetzung der Erzählung mit Dietrichs Rache für Alpharts Ermordung, ausklingt mit den Worten: „Nun hat das Buch ein Ende und heißet Alphartes Tod."

Aber die grelleren Farben und die Formeln der Spielmannspoesie scheiden doch das Gedicht von seinem Vorbilde und weisen nicht nur die mit schwachen Erweiterungen versehene Fassung, in der es uns überliefert ist, sondern auch die Bestandteile, die man mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit als alten Kern hat aussondern wollen, einer späteren Zeit zu.

Ein Gedicht von der „Rabenschlacht", in der Etzels dem Knabenalter kaum entwachsene Söhne durch Witeges Hand fielen, war, wie wir aus einer Erwähnung im „Meier Helmbrecht" wissen, schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bekannt. Wir besitzen nur aus dem Ende dieses Jahrhunderts ein Epos, in dem die alte Überlieferung augenscheinlich über Gebühr ausgeweitet ist. In einer sonst nicht nachweisbaren Strophe von sechs Kurzzeilen gedichtet, bildet es die Fortsetzung einer umfänglichen Reimpaardichtung, die sich selbst als das „Buch von Bern" bezeichnet, und deren Inhalt mit der üblichen Benennung „Dietrichs Flucht" nicht erschöpft wird.

Das „Buch von Bern" enthält zunächst eine willkürliche Geschichte von Dietrichs Vorfahren, um dann zu erzählen, wie Ermanrich gegen sein Geschlecht wütet und Dietrich sich siegreich im Kampfe gegen ihn

behauptet. Aber durch einen Handstreich Witeges und Heimes geraten seine besten Vasallen in Ermanrichs Gewalt, und um sie aus der Gefangenschaft zu lösen, gibt der getreue Herr sein ganzes Reich an den unerbittlichen Ermanrich hin. Er zieht dann mit ihnen zu König Etzel, der ihm unter Rüdigers und Frau Helches Fürsprache nicht nur gütige Aufnahme, sondern auch ein Heer zur Wiedereroberung seines Landes gewährt. Dietrich schlägt Ermanrich aufs neue; heimlich muß der Wüterich aus seiner Residenz Raben entweichen und schwere Buße zahlen. Witege, der sich Dietrich unterwirft, erhält Verzeihung und wird in Raben eingesetzt, während Dietrich zu Etzel zurückgeht und dort mit Herrat, Helchens Schwestertochter, vermählt wird. Da kommt die Schreckensbotschaft, daß Witege Raben an Ermanrich verraten, daß dieser dort ein furchtbares Blutbad angerichtet und ein ungeheures Heer zusammengebracht hat. Zum zweitenmal zieht Dietrich mit hunnischer Hilfe nach Oberitalien; wiederum besiegt er Ermanrich; nach einer entsetzlich blutigen Schlacht vor den Thoren Bolognas drängt er ihn in die Stadt zurück, um dann, selbst vieler seiner besten Helden beraubt, wieder zu Etzel zurückzugehen.

Hier schließt sich die Dichtung von der „Rabenschlacht" an, freilich nach einer Quelle, die teilweise nicht sowohl eine Fortsetzung als eine Parallele der Überlieferung gewesen zu sein scheint, die der Dichter in „Dietrichs Flucht" benutzte.

Der Hauptinhalt ist der, daß Dietrich abermals mit einem Heere von Etzel ausgerüstet wird, dem sich nach langem Bitten auf Dietrichs Fürsprache auch Etzels beide Söhne, Orte und Scharpfe, anschließen dürfen. Dietrich läßt auf seinem Zuge die beiden Knaben zusammen mit seinem wenig älteren Bruder Diether in Bern unter der Obhut des alten Recken Elsan, während er selbst gegen Raben vorrückt. Die jungen Leute wissen ihren Hüter zu beschwatzen, daß er sie gegen Dietrichs strenges Gebot ausreiten läßt, und ehe er ihnen noch selbst folgen kann, haben sie schon die Stadt verlassen und im herbstlichen Nebel den Weg verloren. So gelangen sie in die Nähe von Ermanrichs Heer, wo sie, als der Nebel schwindet, Witegen sich entgegenkommen sehen. Thränen der Wut treten dem jungen Diether in die Augen, als er den Verräter erblickt, und als seine Genossen ihn um Aufklärung bitten,

Mit vielem Herzeleide
macht mit dem Grund bekannt
er seine Herren beide:
„Er ist Witege genannt.
Ach, daß von meinen Händen
er hier zu dieser Stunde sollt' verenden!"

„Nun sind wir junge Recken",
sprach Scharpfe hastig, „traun!
wir müssen an den Recken
und ihm des Schildes Rand zerhaun,
müssen uns mit ihm schlagen,
will auf der Heid' er standzuhalten wagen."

So kommt es zum Kampfe zwischen den weder durch Panzer noch durch Schild geschützten Knaben und dem anfänglich widerstrebenden Witege. Einer nach dem andern fällt unter seinen Streichen. Fürchterlich ist Dietrichs Schmerz, als ihn die Botschaft trifft. In wildem Zorne jagt er Witege nach, der alsbald die Flucht ergreift. Vergebens beschwört ihn Dietrich bei seiner Heldenehre, vergebens bei allen edlen Frauen, vergebens bei dem Kummer, den er ihm selbst angethan, ihm standzuhalten. In toller Jagd rast Witege nur immer vorwärts, der Berner hinterher. Schon hat er ihn fast erreicht, als sie am Meere anlangen. Witege scheint dem Wütenden verfallen. Da zeigt sich ein Meerweib von Witeges Geschlecht und zieht ihn zu sich in die Tiefe hinab. Vergeblich sprengt der Verfolger ihm nach, bis die Flut ihm den Sattelbogen erreicht; er muß unverrichteter Sache umkehren. Der Kampf um Raben, der weitläufig und ungeschickt genug in diese Erzählung hineingeflochten ist, endigt wiederum mit der Eroberung der Stadt und Ermanrichs heimlicher Flucht. Auch hier kehrt Dietrich zu Etzel zurück, und Rüdiger vermittelt ihm die Verzeihung des durch den Tod der Söhne so schwer getroffenen Königspaares.

Augenscheinlich hat der Verfasser von „Dietrichs Flucht", ein Österreicher, der sich Heinrich der Vogler nennt, auch die „Rabenschlacht" gedichtet. Er ist ein ganz unbeholfener Erzähler, dessen Stil durch Reminiscenzen an die höfische Dichtung wie an die höhere und niedere Volksepik und durch das eigene Ungeschick seine Färbung erhält. Der poetische Gehalt der Erzählung von Etzels Söhnen ist aber auch bei ihm nicht ganz verflüchtigt.

Eine Sage, die selbständig neben dem Inhalt dieser Dichtungen und doch nicht außer Beziehung zu den Überlieferungen von Dietrich von Bern steht, behandeln die Dichtungen von „Ortnit" und „Wolfdietrich".

Ortnit, auf den in den Dietrichsepen mehrfach Bezug genommen wird, ist König von Lamparten und residiert zu Garte (Garda). Er unternimmt nach dem bekannten Typus der Spielmannsmäre die Seefahrt nach des grimmigen Heidenkönigs schöner Tochter und gewinnt die liebliche Sidrat nach manchen Kämpfen unter dem Beistand seines Vaters, des Zwerges Alberich, der dabei allerlei lustige Streiche ausführt. Aber der tückische Schwiegervater wider Willen rächt sich, indem er dem Ortnit Drachenbrut ins Land schickt. Herangewachsen richten die Untiere fürchterlichen Schaden an, und als Ortnit sie vertilgen will, fällt er ihnen selbst zum Opfer. Liebgart, so war Sidrat in der Taufe genannt worden, bleibt als trauernde Witwe in Garten zurück. Ortnits Rächer wurde der noch ungeborene Held, von dem jetzt das Lied anhebt, der Ahnherr Dietrichs von Bern.

So wird am Schlusse des „Ortnit" das Gedicht vom „Wolfdietrich" (vgl. die Abbildung, S. 175) als dessen Fortsetzung eingeleitet, und wir haben Grund genug, die dem „Ortnit" nun unmittelbar folgende Fassung des „Wolfdietrich" demselben Dichter zuzuschreiben.

König Hugdietrich von Konstantinopel hat zwei Söhne; ein dritter wird ihm geboren, während er auf einer Heerfahrt abwesend ist. Der Knabe zeichnet sich durch unerhörte Körperkräfte aus, und ein daraus entstehendes Gerede, daß ihn der Teufel mit der Königin erzeugt habe, weiß Hugdietrichs ungetreuer Ratgeber Sabene auszunutzen, um den König zu veranlassen, daß er seinem treuesten Vasallen, dem Herzog Berchtung von Meran, befiehlt, das Kind heimlich beiseitezuschaffen. Als aber Berchtung mit dem Opfer im Arm davonreitet, gelingt es ihm nicht, sein Herz gegen den schönen Knaben zu verhärten, der so harmlos mit den Ringen seines Panzers spielt. Da setzt er ihn in der Wildnis an ein Wasser, in dem schöne Seerosen blühen, damit das Kind danach greife und so sich selbst ertränke. Aber es läuft abseits und legt sich ins grüne Gras. Von einem Versteck aus beobachtet Berchtung, was aus dem Kinde werden mag. Als der Abend heranbricht, kommen die wilden Tiere zum Trinken an das Wasser; aber keines von ihnen thut dem Knaben etwas zuleide. Ein Kreis von Wölfen setzt sich um ihn herum; er aber greift ihnen furchtlos neugierig in die glühenden Augen, mit denen sie ihn anstarren. Da nimmt Berchtung am nächsten Morgen das Kind liebevoll auf den Arm:

„Mag auch um deinetwillen mein Los Verbannung sein,
nun will ich für dich wagen, so viel ich nenne mein;
nun will ich für dich wagen mein alles: Weib und Kind,
die Städte und die Burgen, so viel mir unterthänig sind.

Ich seh's an diesem Zeichen, wie trefflich deine Art,
da hier du unter Wölfen das Leben hast bewahrt;
trotz deinem Vater macht man zum mächt'gen König dich,
nun sei für alle Zeiten genannt der Wolf Herr Dieterich!"

Er übergibt den Knaben einem Wildhüter und zieht heim. Als inzwischen die Königin den Verlust des Kindes bemerkt hat, überhäuft sie ihren Gemahl mit so bitteren Vorwürfen, daß ihn die Reue überkommt, und nun weiß der treulose Sabene alle Schuld auf Berchtung zu wälzen und den König dahin zu bringen, daß er dem Getreuen wegen des Mordes den Prozeß macht. Aber im entscheidenden Augenblick wird vor Gericht der wahre Zusammenhang und Wolfdietrichs Errettung aufgedeckt. Sabene wird Berchtung zur Bestrafung überwiesen, der ihn großmütig mit Landesverweisung davonkommen läßt. Den Wolfdietrich weist Hugdietrich darauf an, daß er sich dereinst selbst ein Königreich erstreiten möge, nötigenfalls auch von seinen Brüdern, wenn diese ihm seinen Anteil weigern; er selbst kann ihn nicht mehr zum Miterben einsetzen, da er das einmal verschworen hat. Er gibt ihn dem Berchtung zur Erziehung. Als später Hugdietrich stirbt, gelingt es Sabene, bei der Königin gegen Berchtungs Rat die Aufhebung seiner Verbannung zu erwirken, und kaum ist er zurückgekehrt, so schmiedet er die alten Ränke. Das Teufelsmärchen wird wieder aufgebracht, die Königin verstoßen; nur bei Berchtung findet sie eine Zufluchtsstätte. Nun will sich Wolfdietrich mit Waffengewalt seinen Anteil erkämpfen und seine Brüder mitsamt Sabenen bestrafen. Berchtung leistet ihm mit seinen sechzehn Söhnen und seinen Mannen Beistand; so gelingt es ihm, sie in einer gewaltigen Schlacht zu schlagen; sie selbst aber entziehen sich seiner Rache durch die Flucht, und auf Wolfdietrichs Seite ist niemand übriggeblieben als Berchtung und zehn seiner Söhne. Rührend ist nun die Schilderung, wie der Alte den eigenen Schmerz um den Verlust seiner sechs Söhne niederkämpft, nur um den Kummer des getreuen Herrn zu lindern; und als sie daheim auf seiner Burg angelangt sind, schneidet er auch die Klage der Frau mit barschen Worten ab und gebietet ihr, den Herrn zu trösten, der für sie

beide genug um die gefallenen Söhne klage. Nur heimlich werden ihre Augen naß. Bald werden Wolfdietrich und Berchtung von einem großen Heere, das die Brüder wieder aufgebracht haben, eingeschlossen, und Wolfdietrich entweicht heimlich im Einverständnis mit Berchtung, um bei König Ortnit Unterstützung zu suchen, nachdem er feierlich geschworen hat, seine elf treuen Dienstmannen nicht zu vergessen und kein Weib zu nehmen, ehe er sie aus der Bedrängnis erlöst hat. Schon auf der gefahrvollen Wanderschaft nach Garten tritt an ihn in Gestalt eines liebenden Meerweibes die Versuchung heran; doch er bleibt standhaft, und was er auch erlebt, immer wieder bricht das getreue Gedenken an seine elf Dienstmannen und das Gebet für sie hervor. In Garten findet er die trauernde Liebgart, die ihn erst für Ortnit hält, dann aber darüber aufklärt, daß dieser den Tod durch die Drachen gefunden hat, und Wolfdietrich nimmt nun selbst den Kampf mit den Ungetümen auf.

Die fursten furten schire
Von dan die keyserinne her
Vff eynen pallas here
Fursten frein dinstman
Vielin ir zu fuzzen
Der keyserinne lobesam
Ritter vnde frauwin
Vnd manich wunicliches wip
Drostenye die gute
Vnd manich meyde lip
Nu laßin wir beleiben
Daz gude buch alhie
Vnd horin eine stolze mere
Bie iz Bertunge ergie

Textstück aus dem „Wolfdietrich". Aus den Bruchstücken einer um 1300 geschriebenen Handschrift, in der königlichen Bibliothek zu Berlin. Vgl. die untenstehende Anmerkung, und Text S. 174.

Leider ist diese Fassung der Wolfdietrichdichtung nicht weiter erhalten. Sie ist entschieden die beste der überlieferten. Eine in gutem Zusammenhang energisch fortschreitende, lebhafte Erzählung und kräftig anschauliche Ausdrucksweise zeichnet diese noch der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörige Dichtung aus. Ihre Fortsetzung ist nur in einem späten und schlechten Auszug erhalten, aus dem wir erfahren, daß die Tötung der Drachen, die Bestehung abermaliger Versuchungen durch schöne Frauen und die Heirat mit Liebgart, durch die der Held Ortnits Reich erwirbt, den Zeitraum ausfüllen, in dem er von seinen getreuen Mannen getrennt ist. Dann trifft er endlich Berchtungs zehn Söhne in elender Gefangenschaft zu Konstantinopel. Der Alte ist inzwischen gestorben. Nach einem rührenden Wiedererkennen gelingt es ihm, sie zu befreien, die Rache an seinen Brüdern und Sabene zu vollziehen und die Getreuen durch die Belehnung mit dem erledigten griechischen Reich zu belohnen. Schließlich geht er in ein Kloster, wo der alte Held noch einen Kampf mit Dämonen oder den Geistern derer, die er erschlagen, zu bestehen hat, bis er die ewige Ruhe findet.

Die furſten furten ſchire von dan die keyſerinne her
uff eynen pallas here; furſten, frein, dinſtman
vieln ir zu fuzzen, der keyſerinne lobeſam;
ritter unde frauwin und manich wuniclichez wip
droſten ye die gute und manicher meyde lip.
Nu laſin wir beleiben daz gude buch alhie
und horin eine ſtolze mere, bie iz Bertunge ergie.

Die Fürsten führten alsbald die hehre Kaiserin von dannen
in einen stattlichen Saal. Fürsten, Freie, Dienstmannen
fielen ihr zu Füßen, der preiswerten Kaiserin;
Ritter und Damen und manch wonniges Weib
trösteten fortwährend die Gute und auch manches Mädchen.
Nun verlassen wir hier die Erzählung des guten Buches
und hören eine prächtige Geschichte, wie es dem Bertung erging.

Noch drei andere Wolfdietrichdichtungen sind uns teils vollständig, teils fragmentarisch überliefert. Die eine wird mit einer Liebesgeschichte von Hugdietrich von Konstantinopel und Hildburg, der Tochter König Walgunts von Salnecke (Salonichi), eingeleitet. Hugdietrich erhält einem alten novellistischen Motive gemäß in Frauenkleidern bei der streng behüteten Prinzessin als deren Lehrmeisterin Eintritt und pflegt mit ihr heimlicher Minne. Ihre Frucht ist ein schöner Knabe, der von Hildburg vor den Eltern verborgen und von Wölfen geraubt, aber glücklich wiedergewonnen wird. Er wird Wolfdietrich genannt und von seinem Vater, der nun Hildburg zum Weibe nimmt, als erbberechtigter Sohn anerkannt. Nach des Vaters Tode weigern jedoch die nach der Vollziehung der Ehe geborenen Söhne Wolfdietrich als einem Bastard das Erbteil, und so lenkt die Erzählung in das bekannte Geleise ein. Doch treten hier im weiteren Verlaufe Wolfdietrich und Ortnit noch persönlich einander nahe. Den leitenden Faden aber bildet überall das Treueverhältnis Wolfdietrichs und seiner Mannen, und der Dichter gebraucht die stärksten Farben, um es recht eindringlich zur Geltung zu bringen.

Als Berchtung sechs seiner Söhne nacheinander im Kampfe fallen sieht, blickt er jedesmal seinen Herrn freundlich an, um ihm den Schmerz zu ersparen; als Wolfdietrich unerkannt als Pilger von den selbst im tiefsten Elend schmachtenden Getreuen ein Stück Brot um der Seele willen erbittet, die ihnen am liebsten sei, sagen sie: „Wenn uns einer Vater und Mutter dafür auferstehen ließe, so würden wir es ihm doch verweigern, aber um einer Seele willen wollen wir es ihm geben: das ist unser Herr, der getreue Wolfdietrich.

Wollte Gott, er lebte — und wäre noch gesund,
so woll'n wir drum bewohnen — der tiefen Hölle Grund."

Bis zu solchem Überschwang konnte sich das herrschende sittliche Ideal des deutschen Volksepos steigern. Denen, die es als getreue Mannen im „Wolfdietrich" vertreten, Berchtung und seinen Söhnen, sind wir schon in dem ersten mittelhochdeutschen Volksepos, im „König Rother", begegnet, in dem langobardische, byzantinische und gotische Beziehungen sich vereinigen wie im „Wolfdietrich". Denn Berchtung oder Berchter von Meran ist ein gotischer Held. Und auch Wolfdietrich hat zu der gotischen Sage noch engere Beziehungen als die genealogischen Kombinationen mit ihrem Haupthelden. Er teilt selbst sehr wesentliche Züge mit ihm. Wie der historische Theoderich ist er ein Bastard oder gilt als solcher, wie jener am Hof in Byzanz aufwuchs, wo er die Konkurrenz eines anderen Theoderich zu bekämpfen hatte, und später vom oströmischen Kaiser adoptiert wurde, so Wolfdietrich, der von zwei anderen Dietrichen befeindete, nicht vollberechtigte Sohn des dortigen Königs; ihm wird wie Theoderich von dem Beherrscher Konstantinopels die Weisung, statt des Erbes sich sein Reich zu erstreiten, und daraufhin zieht er wie der Ostgotenkönig nach Oberitalien und erwirbt sich dort die Königsherrschaft. Wie den Dietrich von Bern, den Helden der Sage, stürzt ihn der ungetreue Ratgeber des Königs ins Elend; erblos muß auch er die Heimat fliehen, und auch das Schicksal, daß seine treuesten Mannen gefangen und nur durch große Opfer der Treue von ihm gelöst werden, teilt er neben mancherlei minder bedeutenden Zügen mit jenem. Wenn man nun anderseits das Urbild des Hugdietrich nicht ohne Grund in dem gleichnamigen Sohne des Merowingers Chlodwig gesucht hat, so wird eine Vermischung von Überlieferungen über diesen Frankenkönig und seinen Sohn Theodebert mit solchen über den Ostgoten Theoderich die Wolfdietrichsage erzeugt haben. Daß sie zusammen mit der Sage von Ortnit im letzten Grunde auf einen wandalischen Dioskurenmythus zurückgehe, ist eine verbreitete, aber unzulänglich begründete Ansicht.

3. Lyrik und Lehrgedicht.

Ich grüsse mit gesange die süssen. die ich
vermiden niht wil noch enmac. do ich si vō
munde rehte mohte grüssen ach leides des
ist manig tag. swer nu diu liet singe vor
ir. der ich so gar unsenfteclich enbir. es si
wib oder man der habe si gegrüsset vō mir.

Meinen Gesang send' als Gruß ich der Süßen,
ihr, die ich lassen nicht will und nicht kann.
Da noch mein Mund sie nach Wunsch konnte grüßen,
ach! mancher Tag seit den Zeiten verrann.
So ist mein Wunsch: wer dies Lied vor ihr singt,
Die durch die Trennung zum Kummer mich zwingt,
daß er, ob Weib oder Mann, meinen Gruß vor sie bringt.[1]

Diese Strophe eröffnet die beiden Handschriften, denen wir in erster Linie die Kenntnis unserer mittelhochdeutschen Lyrik verdanken. Vorgesetzt ist ihr ein Bild, welches einen Herrscher auf dem Throne, das Zepter in der Hand, die Krone auf dem Haupte, darstellt. Darüber stehen die Worte: **Kaiser Heinrich**. Es ist Barbarossas Sohn, der in jungen Jahren dies Lied gedichtet hat, als er noch nicht die Krone trug. Wer da von ihm glaube, daß er niemals einen frohen Tag erleben könnte, wenn die Krone nicht auf sein Haupt käme, der versündige sich, wohl aber treffe das zu, wenn er die Geliebte nicht habe: so glaubt der ehrgeizige Jüngling in einer der folgenden Strophen versichern zu müssen, die sich alle um die Frage drehen, ob ihm die Krone oder die Geliebte werter sei. Eine lange Reihe von Sängern folgt in den beiden Bilderhandschriften[2]

---

[1] Die obenstehende Textprobe stammt aus der Großen Heidelberger Liederhandschrift (14. Jahrhundert), in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg; vgl. Anmerkung 2.

Ich grüsse mit gesange die süssen,
die ich vermiden niht wil noch enmac.
do ich si von munde rehte mohte grüssen,
ach leides, des ist [nu vil] manig tag.
swer nu diu liet singe vor ir,
der ich so gar unsenfteclich enbir,
es si wib oder man, der habe si gegrüsset
von mir.

Wie in dem vorigen Kapitel die Proben aus den Volksepen, so habe ich in diesem die aus den lyrischen Gedichten in der Form der Verse, Strophen und Reime genau den Originalen nachgebildet, so daß sie, bis auf die Vermeidung einiger im neuhochdeutschen Versbau nicht mehr gestatteter Freiheiten, ein möglichst getreues Bild von der Metrik der Minnesinger geben. Der Beginn der Stollen und des Abgesanges (vgl. S. 178) ist jedesmal durch Einrücken bezeichnet.

[2] Ihre gemeinsame Grundlage bildete eine mit Dichterbildnissen versehene Sammlung von einzelnen Liederbüchern, vermutlich dieselbe, die nach einer Nachricht des Minnesängers Hadloub der Züricher Ratsherr Rüdiger Manesse gegen Ende des 13. Jahrhunderts veranstaltete. Dagegen bezieht sich diese Nachricht nicht auf die Anfertigung der vorliegenden, im Anfange des 14. Jahrhunderts geschriebenen Handschriften. Von diesem Gesichtspunkte ist es daher nicht richtig, die größere der

auf den Kaiser: Könige, Fürsten, Grafen, Freiherren, Dienstmannen, Ritter und Bürgerliche. Die eine zählt zweiunddreißig, die andere einhundertundvierzig Dichternamen.

Schon die große Anzahl dieser Sänger und die hohe Stellung vieler unter ihnen zeugt für die Bedeutung, die der Liederdichtung jetzt im Leben der höheren Gesellschaft zukam. In der That gehörte es zum vollkommenen Ritter, daß er einer edlen Dame seinen Dienst widmete, und daß er womöglich in zierlichen Liedern um ihre Gunst zu werben, ihr Lob zu singen wußte. Diese echt höfische Kunst aber ist nicht ausschließlich eine Verfeinerung der älteren ritterlichen Nationallyrik: sie war wie alles höfische Wesen durch romanische Einwirkungen mit bestimmt, freilich durchaus nicht in demselben Maße wie die Epik. Am stärksten zeigt sich der fremde Einfluß im Anfange dieses Zeitraums. Da läßt sich noch am ehesten hier und da direkte Nachbildung eines provenzalischen oder altfranzösischen Liedes oder die Nachahmung seiner Weise aufzeigen. Man versucht sich in Versen, die der deutschen Metrik fremd sind, wie im romanischen Zehnsilber; so auch König Heinrich in der mitgeteilten Strophe. Das undeutsche Prinzip der Silbenzählung führt in solchen Versen zu einer Unbestimmtheit des Rhythmus oder, bei der Gewöhnung des Deutschen an vier Hebungen, zu daktylischen Formen, die beiderseits den heimischen Überlieferungen nicht entsprechen. Auch die romanische Durchführung ein und desselben Reimes durch eine ganze Strophe oder doch durch mehr als zwei Verse ist gerade bei den älteren höfischen Minnesängern beliebt. Bei den späteren sind solche Beziehungen seltener, besonders der unmittelbare Anschluß an romanische Quellen. Und dieser ist alles in allem in der Lyrik überhaupt so vereinzelt, wie er in der Epik an der Tagesordnung ist.

In anderen Punkten begegnen sich die Formen der romanischen und der deutschen Hoflyrik, ohne daß deshalb Nachahmung angenommen, selbständige Fortbildung der alten nationalen Formen ausgeschlossen werden müßte. Dahin gehört die Verbindung mehrerer Strophen zu einem Liede gegenüber der früheren Einstrophigkeit, die Gliederung der Strophe in zwei ganz gleichgebaute Teile, die beiden Stollen, und einen abweichenden, den Abgesang, die jetzt Regel wird, ferner überschlagende oder sonst künstlicher gestellte Reime und anderes. Auch die Formen der lateinischen, geistlichen und weltlichen Dichtung wirken zugleich mit ihrem musikalischen Bau auf die deutsche Lyrik. Besonders entwickelt sich der aus ungleichen, aber in sich meist zweiteiligen strophischen Sätzen bestehende Leich unter dem Einfluß der lateinischen Sequenz (vgl. S. 44). Schwer ist der Grad des romanischen Einflusses auf Anschauungs- und Ausdrucksweise dieser deutschen Hoflyrik festzustellen. Sicher ist so manche Übereinstimmung auf Entlehnung von Dichter zu Dichter zurückzuführen; anderes erklärt sich aus allgemeiner Kulturübertragung, wiederum anderes aus der Gleichheit des Gegenstandes und des geistigen Niveaus der Dichter.

Den ganzen Kreis der Vorstellungen und Empfindungen dieser höfischen Lyrik beherrscht jetzt der Frauendienst. Die Frau ist nicht mehr die entgegenkommende und hingebende, die des Mannes Liebe sucht und um sie sorgt. Sie ist frouwe im eigentlichen Sinne, das heißt Herrin (vgl. die Abbildung, S. 181). Wie der Vasall seinem Lehnsherrn, so verbindet sich der Ritter

---

beiden, wie gewöhnlich geschieht, die Manessesche Handschrift zu nennen; will man aber den Namen mit Rücksicht auf die benutzte Quelle festhalten, so kann man ihn auch für die kleinere in Anspruch nehmen. Diese befindet sich zur Zeit in Stuttgart; die größere, die prächtigste altdeutsche Handschrift, die wir besitzen, war von der Schweiz zunächst nach Heidelberg, dann nach Paris gelangt, von wo sie schließlich auf Reichskosten für die Heidelberger Bibliothek zurückerworben wurde. Von anderen Liederhandschriften ist vor allem die noch dem 13. Jahrhundert angehörige kleinere Heidelberger zu nennen. Eine Probe aus ihr geben wir S. 98. Proben aus der großen Heidelberger und aus der Stuttgarter Handschrift finden sich S. 177, 179, 181, 184, 194 und in den Beilagen bei S. 86, 193, 200, 184. Die Art, wie zunächst die Minnesänger selbst ihre Lieder auf eine Pergamentrolle niederschreiben ließen, veranschaulicht das Bild auf S. 179.

seiner frouwe, sei sie nun verheiratet oder unverheiratet, in förmlichem Dienst, der auch die Treupflicht einschließt. Endloses, demütiges Werben um ihre Huld, Versicherung der eigenen Beständigkeit, Klagen über die Härte der Dame, Verwünschungen gegen Aufpasser und sonstige Störenfriede, Jubel über die Gewährung einer Gunst, das ist immer wieder das Thema dieser Lieder.

Als letztes Ziel und höchster Lohn des Dienstes wird die völlige Hingabe der Frau oft genug unumwunden hingestellt. Aber anderseits hören wir auch Minnesänger selbst es aussprechen, daß die Würde der Geliebten erheischt, ihnen das zu versagen, was sie so eindringlich von ihr begehren. So gelten, wie wir bereits aus des Lichtensteiners „Frauendienst“ (vgl. S. 135) erfahen, auch weit geringere Gunstbezeigungen, ja schon das bloße Gestatten des Dienstes als große Errungenschaften. Und einen Trost gewährt auch das aussichtslose Liebesverhältnis. Durch die Verehrung einer hohen, tugendhaften Frau wird der, welcher sich ihrem Dienste widmet, sittlich veredelt. „Sie benimmt mir manche wilde That“, ruft schon Dietmar von Eist in diesem Sinne. „So viel ich durch dich besser geworden bin, so viel Segen komme über dich“, tönt es aus einem anderen Liede. „Ohne Lohn sollst du nicht bleiben“, spricht die frouwe zu einem Dritten, der klagt, ob denn all sein Singen und all sein Dienen ihm nichts helfen solle. „Und was soll der Lohn sein?“ — „Daß du um so werter bist und hochgemut.“ Der Name der frouwe darf niemals genannt werden, damit sie nicht ins Gerede kommt. Aber es kann auch geschehen, daß sie selbst die Lieder ihres Verehrers hört, ohne zu wissen, daß sie ihr gelten. Der Dichter betet die Erkorene eben oft auch ohne erklärten Dienst aus der Ferne an. Ja, daß auch Lieder gedichtet wurden, denen überhaupt kein bestimmtes Verhältnis zu Grunde liegt, wânwîsen, bezeugt uns Ulrich von Lichtenstein und bezeugt uns der Charakter mancher Gedichte zur Genüge.



Diktierender Minnesänger (Bligger von Steinach). Aus der Großen Heidelberger Liederhandschrift (14. Jahrhundert), in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. Vgl. Text, S. 178. Der Schreiber oder Spielmann trägt die Lieder in die Pergamentrolle ein.

Unter diesen Umständen hat die Kunstlyrik der meisten Sänger etwas Farbloseres als der alte nationale Minnesang. Das Individuelle tritt zurück, eine bestimmte Situation blickt seltener durch. Es sind mehr die Empfindungen als solche, die erörtert werden, und über welche die Dichter in kunstvollem Gedankenspiel reflektieren, als daß das persönlich Erlebte in anschaulicher, die Mitempfindung des Hörers unmittelbar anregender Weise dargestellt wird. An den Platz jener alten, schlichten, mehr andeutenden Ausdrucksweise, die gerade durch ihre Einfachheit wirkt, tritt geschickte und zierliche Ausführung ins Detail. Wie die höfische Epik, so will auch die Lyrik mehr durch die kunstvolle Behandlungsart der Dinge als durch die Dinge selbst Eindruck machen.

Wollten wir die ganze Wirkung ihrer Form ermessen, so müßten wir auch die Melodien dieser Lieder kennen. Denn für den Gesang waren sie sämtlich bestimmt, und jeder Dichter war zugleich Komponist. Die Weise des Liedes schloß sich eng dem Bau seiner Strophe und seiner Verse an; beide zusammen bildeten den „Ton", und gerade im Schaffen der Töne mußte der Minnesänger seine Erfindungsgabe bethätigen. Es widersprach der Sitte, den Ton eines anderen zu entlehnen, ja meist erfand der Dichter für jedes seiner Lieder einen neuen Ton. Auf diese Weise ergab sich eine unübersehbare Menge metrisch-musikalischer Schöpfungen. Die Dichter selbst trugen ihre Lieder vor; sie lehrten sie auch die Boten, die den Verkehr mit der Geliebten vermittelten; Spielleute, aber auch Herren und Damen der Gesellschaft sangen sie ihnen nach. So wanderten sie von Mund zu Mund, und Kaiser Heinrich ist nicht der einzige, der es ausspricht, daß er den Gruß, den er der Geliebten nicht selbst bringen oder durch einen Boten senden kann, auf den Flügeln des Gesanges zu ihr tragen läßt.

Wie bei der Epik, so ist auch bei der Lyrik das Eindringen des romanischen Einflusses von Westen aus zu verfolgen. In der Gegend von Maastricht sahen wir Heinrich von Veldecke französische Lieder nachahmen; in Neuenburg (Neuchâtel) in der Schweiz dichtet um dieselbe Zeit Graf Rudolf von Fenis im engen Anschluß an provenzalische Kanzonen; und am Mittelrhein, in der Gegend von Worms, war der Dichter ansässig, der damals, gleichfalls unter gelegentlicher Nachbildung provenzalischer Strophen, die moderne höfische Reflexionslyrik besonders rein und in einer Weise ausbildete, die manchem anderen Sänger zum Muster wurde: Friedrich von Hausen.

Friedrichs Stärke ist das mit den Mitteln höfischer Kunst durchgeführte Gedankenspiel. Er gefällt sich in jenem auch bei den Epikern so beliebten Hin- und Herwenden eines Bildes, in der geschickten Begründung einer paradoxen Behauptung, in künstlichen Reimformen. Seine Lebensverhältnisse brachten ihn mit den höchsten höfischen Kreisen in Verbindung. Er erscheint mehrfach in der Umgebung Barbarossas und seines Sohnes Heinrich, auf dessen Minnegesang er nicht ohne Einfluß gewesen sein mag. Nach Frankreich, nach Italien, auf den Kreuzzug begleitete er bald den einen, bald den anderen. Aber sein ereignisreiches Leben führte ihm doch nicht viel an poetischen Motiven zu. Wie allen höfischen Lyrikern ist auch ihm die Minne der einzige Gegenstand seines Gesanges, und die jeweilige Situation schimmert nur schwach durch den Schleier eines allgemeinen Sinnens und Träumens über die Liebe hindurch.

Auf ferner Heerfahrt kürzt er sich die Meilen mit den Gedanken, was er wohl zu der Geliebten sprechen würde, wenn er jetzt daheim wäre; oder er sendet ihr einen Gruß aus der Fremde. Als er das Kreuz genommen hat, beschäftigt ihn nur der Konflikt zwischen der Minne, die ihn und andere an die Heimat fesselt, und der frommen Pflicht, die ihn hinaustreibt und jeden hinausziehen sollte. Denn keiner darf hier mit der Minne sein Bleiben entschuldigen; keinem der Zurückbleibenden darf ein Weib ihre Minne gewähren, und vollends die, welche das Gelübde der Fahrt gethan und dann gebrochen haben, trifft sein

ernstester Vorwurf. Als es an den Abschied geht, gibt er noch einmal dem Widerstreit seiner Neigungen in poetischem Bilde Ausdruck:

Es will mein Leib von meinem Herzen scheiden,
dem friedlich er vereint so lange Zeit:
Fort strebt der Leib zum Kampfe mit den Heiden,
so hat mein Herz sich einem Weib geweiht

vor all der Welt. Drum faßt mich Traurigkeit,
daß nicht nach einem Ziele gehn die beiden.
Aus meinen Augen, ach, entsprang das Leiden.
Gott nur allein kann schlichten diesen Streit.

Friedrich von Hausen begleitete Barbarossa nach Kleinasien. Dort fand er in einem Gefecht mit den Türken im Jahre 1190 den Tod. Das ganze Heer beklagte den berühmten Ritter.

Weiter ins innere Deutschland verfolgen wir den romanischen Einfluß an den Liedern Heinrichs von Morungen (vgl. die Abbildung, S. 184), eines Thüringers, der in den Diensten des Markgrafen Dietrich von Meißen stand und zuletzt in Leipzig lebte. Auch er bildet gelegentlich ein provenzalisches Lied nach, und im Ausdruck wie in der Form verrät er die Bekanntschaft mit der Poesie der Troubadours. Aber dabei ist er doch ein höchst origineller Dichter. Seine Poesie hat weit mehr Leben und Farbe als die der meisten Minnesänger.



Ein Liebender wird von seiner Dame gefesselt. Aus der Großen Heidelberger Liederhandschrift (14. Jahrhundert), in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. Vgl. Text, S. 178. Zugleich Bildnis des Minnesängers Bruno von Hornberg.

Er liebt bestimmtere Situationen. Auf der Heide hört er laute Stimmen, süßen Gesang. Da findet er die Geliebte beim Tanze, und fröhlich springt er den Reihen mit. Ein andermal trifft er sie einsam und verborgen, ihre Wangen naß: sie hat ihn für tot gehalten; da kniet er vor ihr nieder und verscheucht ihren Kummer. Und wieder findet er sie allein an der Zinne der Burg; aber den günstigen Augenblick voll zu nutzen, hindert ihn die Verwirrung der Liebe. Seine Phantasie ist so lebendig, daß sie ihm die liebe Gestalt, sobald er will, leibhaftig aus der Wand hervortreten läßt; oder sie blickt dort wie der Sonnenschein zu seinem Fenster herein; ihre weiße Hand erfaßt ihn und führt ihn hoch über die Zinnen, wohin er nur wünscht.

In der Eigenart, der Fülle und Kühnheit seiner Bilder erinnert Heinrich von Morungen an Wolfram von Eschenbach.

Wie der Blick der Elbin es manchem anthut, so hat sie es ihm angethan mit großer Liebe. Wie die kleinen Vögel sehnsüchtig auf den Anbruch des Tages harren, so wartet er voll Verlangen auf seine

Freude, einen freundlichen Blick aus ihren lichten Augen. Wer wissen will, wer seine Auserkorene ist, der soll sein Herz aufbrechen; dort findet er sie. Aber sie erhört sein Flehen nicht. Wenn man in einen tauben Wald hineinruft, so antwortet doch das Echo; ihm aber wird auf alle Liebesklagen keine Erwiderung. Ein Papagei und ein Star hätten aus seinem vielen Werben längst das Wort Minne gelernt; aber bei ihr bleibt seine Rede erfolglos. Hätte er sich nur halb so viel um Gott bemüht wie um sie, der Herr hätte ihn vor der Zeit zu sich genommen. Er flucht, lieber wolle er mit lebendigem Leibe in der Hölle brennen als die Qual länger dulden. Dann wieder spricht er in Wehmut:

Schreibt zierlich das Eine
einst auf dem Steine,
der mein Grab umschließt,
wie nach ihr ich geschmachtet
und sie's nicht geachtet,
auf daß einst man's liest.

Und dem Wandrer soll die Schrift
ihre Schuld erzählen,
wie sündhaft zu quälen
die treuste der Seelen
nimmer sie verdrießt.

Und doch läßt er nicht ab vom Singen. Denn um des Gesanges willen ist er auf die Welt gekommen. Die Nachtigall schweigt wohl, wenn die Zeit ihrer Liebe zu Ende ist; er aber folgt der Schwalbe, die weder durch Liebe noch durch Leid je verstummt. Aber als sie dann endlich einmal das beglückende Wort gesprochen hat, jubelt er auf: Luft, Erde, Wald und Aue sollen leuchten im Abglanz seiner Freude, sollen von ihm den Frühling empfangen. Als wenn er fliegen könnte, so schwebt er in hochschwingender Wonne mit Gedanken immer um sie. Denn es ist ihm durchs Ohr das süße Wort erklungen, daß sich ihm ins Herz senkte, und aus dem Herzen quoll ihm die Liebesseligkeit auf, die ihm als Tau aus den Augen drang. Den Liebesgenuß aber besingt er in einem Tageliede in einer eigentümlichen Mischung von Zärtlichkeit und Wehmut. Es ist einer der bei den Minnesängern beliebten wehsel, in denen ein getrenntes Liebespaar die Empfindungen, die es gleichzeitig hegt, in Strophe um Strophe wechselnden Monologen ausströmen läßt.

„O weh! Wird wohl noch einmal je
erglänzen durch die Nacht,
noch weißer als der Schnee,
mir ihres Leibes Pracht?
Der trog die Augen mein,
ich glaubt', es müßte sein
des lichten Mondes Schein:
da kam der Tag."

„O weh! Wird er noch einmal je
verharrn den Morgen hier,
Daß, wenn die Nacht vergeh',
nicht leidvoll rufen wir:
‚O weh! Tag ist es nun',
wie jüngst er's mußte thun,
statt noch bei mir zu ruhn:
da kam der Tag."

„O weh! Viel Küsse ohne Zahl
im Schlafe sie mir gab,
und Thrän' auf Thräne stahl
sich leis' auf mich herab.
Doch Trost bei mir sie fand,
daß bald ihr Weinen schwand,
und mich ihr Arm umwand:
da kam der Tag."

Auch in **Oberdeutschland** verbreitete sich die modernere Richtung der Lyrik weiter ostwärts. In Schwaben, Bayern, Österreich trat jetzt neben die alten volksmäßigeren Lieder der Sevelingen, Regensburg, Kürenberg die Kunstlyrik eines Heinrich von Rugge, Albrecht von Johannsdorf, **Reinmar von Hagenau**. Reinmar war der berühmteste unter ihnen. Er ist die Nachtigall von Hagenau, die Gottfried von Straßburg als die Leiterin des vielstimmigen Chores preist, und deren Tod er (um 1210) beklagt. Man nimmt an, daß Reinmar vom Elsaß an den Wiener Hof gekommen sei, wo er im Jahre 1195 sicher nachgewiesen ist. Wie Friedrich von Hausen und Albrecht von Johannsdorf hat auch er einen Kreuzzug, vermutlich ebenfalls den des Barbarossa, mitgemacht, auf den sich auch ein Leich Heinrichs von Rugge bezieht. Möglich, daß er die Fahrt schon von Österreich aus mit Herzog Leopold antrat, möglich auch, daß Reinmar zuerst die romanisierende Richtung der westdeutschen Lyrik nach Österreich brachte. Jedenfalls aber tritt der Einfluß der Provenzalen bei ihm weit weniger als bei Morungen, Hausen und Fenis hervor, und der Übergang von der Dichtungsweise Dietmars von Eist zu der seinigen war leicht genug gemacht. Und doch ist der höfische Charakter in seinen Liedern so ausgesprochen

wie nur irgendwo. Die höfische mâze dämpft bei ihm jede Empfindung zu einem milden Gefaßtsein; die Rücksicht auf das Urteil der höfischen Gesellschaft bestimmt wesentlich, wie er sich mit seiner Liebe und deren Äußerung in der Dichtung einrichtet; das ganze Geschick der höfischen Poesie im Ausspinnen der Reflexionen über seelische Zustände und Erfahrungen im Liebesleben, die ganze Leichtheit und Eleganz höfischer Diktion und höfischer Metrik besitzt er.

Aber das Feuer der Empfindung und die Kraft und Sinnlichkeit des Ausdrucks eines Morungen hat er nicht. Er sagt einmal, er habe die Minne nur in bleicher Farbe geschaut. Die gleichförmige Bläſſe ſanfter Liebestrauer liegt über seiner Poesie. Selten nur sehen wir eine bestimmter gezeichnete, eine lebhafter gefärbte Gestalt oder Situation auftauchen. Aber dann zeigt er auch gleich ein nicht geringes dichterisches Vermögen. Höchst anmutig hat er in einer Ansprache der frouwe an ihren Liebesboten ihr Schwanken zwischen herzlicher Neigung und jungfräulicher Scheu durchgeführt, bis der lange Auftrag mit ihren Worten: „Du sollst ihm von allem, was ich dir gesagt habe, nicht das Geringste melden" seinen köstlichen Abschluß erhält. Und daß er auch einem weit tieferen Schmerz als seinem gefällig zur Schau getragenen Liebeskummer würdigen Ausdruck zu geben versteht, zeigt das Lied, das er im Frühjahr nach dem am Ende des Jahres 1194 erfolgten Tode des Herzogs Leopold von Österreich dessen Gemahlin in den Mund gelegt hat.

„Es kam der Sommer, sagen sie,
die Wonne zog ins Land,
und froh sein soll ich wie in alter Zeit.
Ach! sprecht und ratet: wie?
Was mir der Tod entwand,
deckt nie versöhnend die Vergessenheit.
Was kann denn mir die Wonnezeit noch sein,
da aller Freuden Herrscher, Liutpold, ruht im Grabesschrein,
den keinen Tag ich traurig sah?
So viel verlor an ihm die Welt,
daß ihr an keinem je so jämmerliches Leid geschah."

„Ich Arme war des Glücks zu voll,
als ich nur dacht' an ihn,
und wie mir alles Heil an ihm nur lag.
Daß nichts davon jetzt mein sein soll,
im Schmerz darüber ziehn
die Tage hin, die ich noch leben mag.
Meiner Freude Spiegel brach entzwei.
Den ich mir hatte auserwählt als Augenweide für den Mai,
der ist mir leider nun entrückt.
Als man mir sagt', er wäre tot,
vom Herzen wallend hat das Blut die Seele mir gedrückt."

Als Gottfried von Straßburg Reinmars Tod beklagt, ernennt er an seiner Statt zur Leiterin der Schar der Nachtigallen „die von der Vogelweide", und er preist ihre Kunst mit Ausdrücken, die keinen Zweifel darüber lassen, daß auch deren musikalische Seite hohes Lob verdiente; den Minnesang hat er dabei ausschließlich im Auge. Gottfrieds Urteil hat auch hier nicht getrogen. **Walther von der Vogelweide** kann in doppeltem Sinne als Reinmars Nachfolger unter den Minnesängern gelten. Seine Liebeslyrik geht von Reinmars Kunstweise aus. Mag Walther in Tirol, wo man ihm in neuerer Zeit ein Denkmal gesetzt hat, oder sonstwo auf einem der „Vogelweide" genannten Höfe des südöstlichen Deutschlands geboren sein, aus seinem eigenen Munde wissen wir, daß er in **Österreich** singen und sagen lernte, und aus seinen Minneliedern sehen wir, daß er sich anfänglich am nächsten an Reinmars Kunst anschloß. Später haben sich die beiden Konkurrenz gemacht: als Reinmar starb, konnte kein Zweifel mehr sein, daß Walther als der erste unter den Minnesängern zu gelten habe, aber nun längst nicht mehr als Reinmars Nachahmer, sondern als einer, der den Minnegesang nach seinem Inhalt wie nach den Mitteln des Ausdrucks weit über die Grenzen Reinmarscher Kunst hinauszuführen wußte. Und nicht nur den Minnesang. Walthers Genie und seine Lebensverhältnisse wirkten zusammen, um allen lyrischen Gattungen, den höfischen wie den volksmäßigen, neue Lebenssäfte zuströmen zu lassen.

Walther war von ritterlichem Geschlecht, aber besitzlos. Er mußte mit seiner Kunst auf den Erwerb gehen wie ein Spielmann. Von Oberitalien bis nach Lübeck, von Ungarn bis Frankreich zog er an den Höfen umher, und die Freigebigkeit der Fürsten, auf die er angewiesen war, nahm er ohne Scheu in Anspruch. Aber Geburt und Kunst hoben ihn doch beträchtlich über die große Masse des fahrenden Volkes. Er durfte sich zur höfischen Gesellschaft rechnen, und während man dem Spielmann zurief: „wer getragener Kleider gehrt, der ist nicht Minnesanges wert", durfte er, der so niedere Gabe verschmähte, einer frouwe seinen Dienst widmen wie die anderen ritterlichen Minnesinger. Während er sich so vollständig in der Atmosphäre der höfischen Dichtung bewegte, hatte er doch auch Fühlung mit den alten Kunsttraditionen der fahrenden Sänger und mit dem Leben des Volkes. So brach er mit der aristokratischen Absonderung des Minnegesanges, indem er neben den höfischen Damen gelegentlich auch einem frischen Mädchen aus dem Volke seinen Gesang widmete und dadurch die Lyrik um sehr fruchtbare poetische Motive und Formen bereicherte. Dazu pflegte er nicht minder als den Minnesang auch die alte Domäne der fahrenden Sänger, den Spruch (vgl. die beigeheftete Tafel „Beginn der Lieder Walthers von der Vogelweide"); und auch dies Gebiet erweiterte er um ein Bedeutendes, indem er neben jenen persönlichen, moralischen und religiösen Themen, wie sie die Herger und Spervogel erörterten, vor allem auch die großen politischen Fragen seiner Zeit behandelte und in die gewaltige Bewegung, die damals sein Volk im Innersten erschütterte, mit den ersten vaterländischen Liedern, die wir in deutscher Sprache besitzen, kühn und kräftig eingriff.



Heinrich von Morungen. Aus der Großen Heidelberger Liederhandschrift (14. Jahrhundert), in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. Vgl. Text, S. 181.

Schon unter Karolingern und Ottonen hatten ja die Spielleute politische Ereignisse gelegentlich in diesem oder jenem Bonmot oder in knapp erzählender Form tendenziös gefärbt

Beginn der Lieder Walthers von der Vogelweide.

Nach der ehemals Weingartner, jetzt der Königl. Bibliothek zu Stuttgart gehörigen Minnesinger-handschrift (Anfang des 14. Jahrhunderts).

Übertragung der umstehenden Handschrift[1].

Mẹhtiger got, du bist so lang und [bist] so brait,
gedẹhtẹn wir da nach, das wir ůnser arbait
niht verlurn! dir sint (baidů) ungemessen, maht und ewechait.
Ich wais bi mir wol, das ain ander ǒch darumbe trahtet:
so ist es, als es ie was, ůnserẹn sinnen unberait.
du bist ze gros, du bist ze clainẹ, es ist ungẹahtet.
tumber goch der dạran betage[t] oder benahtet,
wil er wissen, das nie wart geprediet noch gepfahtet?

Mächtiger Gott, du bist so lang und so breit,
das in Gedanken zu verfolgen — ach, wäre es nur nicht verlorene Arbeit!
Unermeßlich ist deine Macht und Ewigkeit.
Von mir selbst kann ich entnehmen, daß auch andere darüber nachsinnen,
aber es bleibt, wie es von jeher war, unseren Sinnen [unzugänglich.]
Du bist zu groß, du bist zu klein, es ist unfaßbar.
Dummer Thor, der Tage oder Nächte daran setzt!
Will er wissen, was niemals gepredigt und in Formeln gebracht worden ist?

Rich, herre, dich und dine můter, der mẹgde kint,
an den, die ůwers erbelandes viende sint:
la dir den cristen zů den haiden baide sin alse den wint.
du waist wol, das die haiden dich niht irrent alterſ aine;
die sint wider dich doch offenliche unraine,
dise unrainer, die es mit in so stille habent gemaine.

Räche, o Herr, dich und deine Mutter, Sohn der Jungfrau,
an denen, die eures Erblandes Feinde sind:
Achte den Christen und die Heiden beide dem Winde gleich.
Du weißt wohl, daß die Heiden dich nicht allein bedrängen;
die sind doch öffentlich böse gegen dich,
jene böser, die so in der Stille gemeine Sache mit ihnen machen.

Bottẹ, sage dem kaiser sines armen mannes rat,
das ich dehainen bessern wais, als es nu stat:

ob in gůtes unde lůte niemen erbaiten lat,
so var er balde und kome ůns schiere, lasse sich niht tǒren,
ierre ǒch ettelichen, der got und in geierret hat;
die rehten pfaffen warne, das sů niht gehǒren
den unrehten, die das riche wẹnent stǒren;

schaide sů von in oder schaide sů alle von den kǒren.

Bote, sage dem Kaiser den Rat seines geringen [Unterthanen,]
daß ich unter den gegenwärtigen Umständen keinen besseren weiß:
wenn ihn niemand auf Geld und Leute warten läßt,
so trete er schnell die (Kreuz-)Fahrt an und komme bald zu uns zurück, lasse sich nicht bethören,
bedränge auch ein und den andern, der Gott und ihn bedrängt hat.
er warne die gerechten Priester, daß sie nicht hören [sollen]
auf die ungerechten, die das Reich in Verwirrung zu bringen denken,
er scheide jene von diesen, oder er scheide sie alle von ihren Kirchen.

Solt ich den pfaffen raten an den trůwen min,
so spreche (ich) ir hant den armen zů: „se! das ist din".
ir zunge singe[2] und liesse manigem man das sin,
gedẹhten, das ǒch sů durch got [e] waren almůsẹnẹre:
do gap in erste gelt der kůnig constantin.

het er gewist, das da von ůbel kůnftig were,
so het er under[komen des riches swẹre;
wan das sů do waren kůsche und ůbermůte lẹre.]

Sollte ich den Priestern aufrichtig raten,
so spräche ihre Hand zu den Armen: „da! das ist dein".
Ihre Zunge würde singen und so manchem das [Seine lassen[3];]
sie würden daran denken, daß auch sie einst um Gottes willen von Almosen lebten.
Da verlieh ihnen dann zuerst der König Konstantin Einkünfte.
Hätte er gewußt, daß daraus Übles erwachsen würde,
so hätte er [dem Schaden des Reiches vorgebeugt;
aber damals waren sie noch enthaltsam und frei von Übermut.]

---

[1] In eckige Klammern ist eingeschlossen, was in der Handschrift ausgelassen, in runde, was in ihr fälschlich zugesetzt ist. Ein Punkt ist unter diejenigen Buchstaben gesetzt, die beim Lesen des Verses unterdrückt werden müssen. — [2] Lies: sunge. — [3] D. h. ihre Zunge würde ihre Pflichten beim Gottesdienste erfüllen und nicht Ansprüche auf fremdes Gut erheben.

unter die Leute gebracht. Und in der lateinischen Dichtung hatte man auch die großen Fragen und Strömungen der Zeit schon ernsthafter ins Auge gefaßt. Bittere Satiren gegen die verweltlichte Kirche tönen uns aus der Vagantenpoesie entgegen; das gefestigte Nationalbewußtsein der Zeit Barbarossas und ihr gesteigertes Gefühl von der Hoheit des deutsch-römischen Imperiums lebt im Tegernseer Antichristspiel und in Gunthers von Pairis Epos von den Thaten des großen Kaisers, dem „Ligurinus". Aber in der deutschen Litteratur dieses Zeitraums hat sich uns bisher nichts der Art gezeigt. Wer sollte es den glänzenden, freundlichen Bildern höfischen Lebens, wie sie uns Epik und Minnegesang vorzaubern, wohl ansehen, daß sie einer Zeit entstammen, in der entsetzliche Bürgerkriege in Deutschland tobten und die großen welthistorischen Gegensätze des Papsttums und des Kaisertums in vernichtendem Kampfe miteinander rangen? Da ist Walther von der Vogelweide der erste und lange der einzige unter den deutschen Sängern, der laut seine Stimme im Streit erhebt und begeistert, mahnend oder zürnend, immer für die eine große nationale Sache eintritt, für die Einheit der deutschen Stämme, die Festigkeit und Hoheit des Reiches, und der deshalb mit nicht geringerer Entschiedenheit und Klarheit die weltliche Macht und den weltlichen Charakter des Papsttums und der Kirche bekämpft.

Ein schweres Gewitter stand über Deutschland, als Walther mit seinen ersten politischen Sprüchen hervortrat. Auf der Höhe seiner Macht und seiner Pläne war Heinrich VI. plötzlich vom Tode ereilt worden. Seine Herrschaft in Deutschland war befestigt gewesen, für die Erblichkeit der Krone hatte er Bemühungen gemacht, und wenigstens für seinen unmündigen Sohn Friedrich hatte er die Thronfolge gesichert. Durch die Erwerbung von Unteritalien und Sizilien hatte er dem römischen Kaisertum eine feste Grundlage gegeben, und weit hinaus bis nach Byzanz schweiften die weltmonarchischen Pläne des jungen Herrschers, als er im Jahre 1197 unmittelbar nach der Entsendung seiner Kreuzfahrerflotte dahingerafft wurde.

Es war ein entsetzlicher Schlag für das Reich. Schien es doch, als ob alles, was auf seine Sicherung und Größe gezielt hatte, jetzt sein Verderben werden sollte. Die Verpflichtung auf Friedrichs Nachfolge brachte selbst in die Reihen der staufischen Partei Schwankung und Spaltung, da der Knabe erst drei Jahre alt war und die Frage, wie etwa statt seiner Heinrichs Bruder Philipp zur Regierung zu berufen sei, auf verschiedene Ansichten und Neigungen stieß. Die Welfen ihrerseits hielten unter diesen Umständen die Zeit für einen König ihrer Partei für gekommen, und auf der einen wie auf der anderen Seite benutzten die Fürsten die Gelegenheit, um auf Kosten des Reiches im trüben zu fischen. In Italien aber erwuchs dem Reiche die größte Gefahr, als im Anfang des Jahres 1198 Innocenz III. den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, der mit allen Mitteln seines Amtes und seiner außerordentlichen politischen Begabung die Festigung und Erweiterung seiner weltlichen Macht in Italien als realer Grundlage päpstlicher Weltherrschaft betrieb und dabei in dem sizilischen Königreich der Staufer und seiner stets drohenden Vereinigung mit dem Reiche das gefährlichste Hemmnis erblickte. Am 8. März 1198 wurde Philipp in Mühlhausen, am 9. Juni Heinrichs des Löwen Sohn Otto von Poitou in Köln zum deutschen Könige gewählt, nachdem die Gegner Philipps zunächst zwischen zwei anderen Thronkandidaten geschwankt hatten. In den Beginn dieser Wirrnisse, vermutlich noch vor Philipps förmlicher Wahl, rief Walther seinen ersten politischen Spruch hinein.

Wie er es überhaupt in seinen Gedichten liebt, sich persönlich in einer bestimmten wirklichen oder fingierten Situation lebhaft einzuführen, so auch hier. Er sitzt an einem rauschenden Wasser und erblickt die Fische in ihrem Element; da ist ihm, als schaute er alle Kreatur über die ganze Erde hin; was kriecht, fliegt und läuft, alles sieht er im harten Kampf ums Dasein miteinander ringen. Und doch leben alle nach einer bestimmten Ordnung unter Herrschern, die sie sich wählen. Und nun der schmerzliche Gegensatz:

O weh dir, deutsche Nation,
dein Zustand spricht der Ordnung Hohn;
hat ihren König selbst die Mücke,
so geht dein Ansehn jetzt in Stücke.
Kehr' ein, du deutsches Volk, kehr' ein!
die Fürsten woll'n zu mächtig sein;
die kleinen Kön'ge drücken dich.
Philippus, setz' den Waisen[1] auf und ein „Zurück" zu ihnen sprich.

Auch für den Dichter kam jetzt eine schwere Zeit. Sein Gönner, Herzog Friedrich von Österreich, starb im April dieses Jahres, Leopold, dessen Bruder und Nachfolger, weigerte dem Sänger seine Huld. So mußte Walther Wien verlassen, und auch später hat er dort nur vorübergehend Aufnahme, niemals die heiß ersehnte dauernde Stellung gefunden. Aber sein Eintreten für König Philipp schien ihm reiche Entschädigung bieten zu wollen. Nach Philipps Krönung hatte er die Fürsten darauf hingewiesen, wie trefflich dem Haupte des „jungen süßen Mannes" die alte Krone sich anschmiege, als sei sie für ihn gemacht, bestimmt, mit ihrem sagenumwobenen Edelstein, dem „Waisen", der Leitstern für sie alle zu werden. Und bald darauf kann er singen, daß ihm Ersatz geworden sei für alles, was er in Österreich verloren, daß Reich und Krone ihn an sich genommen haben. So konnte er im nächsten Jahre in Philipps zahlreicher und glänzender Umgebung zu Magdeburg das Weihnachtsfest mit begehen, und den prächtigen Aufzug des Königs, seiner Gemahlin, der griechischen Königstochter, „der Rose ohne Dorn, der Taube ohne Galle", und der dienstbeflissenen Fürsten, von dem auch die Geschichtschreiber zu melden wissen, feiert er in einem verbindlichen Spruche. Aber das war doch nur ein einzelnes heiteres Bild aus stürmischer, blutiger Zeit; auch ihr Waffenlärm findet in Walthers Lyrik seinen Wiederhall. Der Papst, der lange eine vorsichtige Zurückhaltung geübt hatte, erkannte endlich im Jahre 1201 Otto offen an, während er alle, die ihm noch weiteren Widerstand leisten würden, feierlich mit dem Banne belegte. Der unselige Bürgerkrieg, in dem jetzt alle weltlichen und geistlichen Machtmittel gegeneinander ausgespielt wurden, entrang Walther lebhafte Worte des Zorns und der Klage.

Wieder schweift sein Dichtergeist über die ganze Welt hin; ihm ist, als vermöge er jedes Menschen geheime Thaten mit Augen zu sehen, jedes Wort mit Ohren zu hören:

In Rom, da hört' ich lügen,
zwei Könige betrügen.
Davon entstand der größte Streit,
Der je entbrannt seit ew'ger Zeit,
als ich sich sah entzweien
die Pfaffen und die Laien.
Das war die allergrößte Not,
des Leibes und der Seele Tod.
Gewaltig stritt der Pfaffen Heer,
Doch wurde bald der Laien mehr.

Die Schwerter legten jene nieder
und griffen zu der Stola wieder[2]
sie bannten, die sie wollten,
und nicht den, den sie sollten.
Ein brach man in manch Gotteshaus.
Da hörte ich aus ferner Klaus
ein Weinen und ein Stöhnen
von einem Klausner tönen;
der klagte Gott sein bittres Leid:
„O weh, der Papst ist noch zu jung, hilf,
Herrgott, deiner Christenheit."

Trotz dem Papste nahm Philipps Geschick eine günstige Wendung. Aber Walther hat keinen Spruch mehr für den König gedichtet. Nur zweimal hat er ihn noch angeredet, um ihn, mehr den Vorstellungen der Dichter von der hohen Tugend der milte und den Wünschen der unersättlichen Fürsten als den wahren Interessen des Reiches gemäß, zur Freigebigkeit

[1] Die Krone, so genannt wegen des einzigartigen Edelsteines, der sie schmückte.
[2] Traten wieder als Geistliche auf.

anzuspornen. Er hat in dieser Zeit im Fürstendienst gestanden. Im Jahre 1203 zeigt ihn uns die einzige urkundliche Nachricht, die wir über ihn besitzen, im Gefolge eines seiner freundlichsten Gönner, des staufischen Bischofs Wolfger von Passau, nachherigen Patriarchen von Aquileja, auf der Reise zwischen Passau und Wien, und mehrfach weilte er am Hofe des Landgrafen Hermann von Thüringen, zu dessen Ingesinde er sich zeitweilig zählen durfte. Er hat einmal ein lebhaftes Bild von dem lustigen und lärmenden Treiben auf der Wartburg entworfen, das wir Wolfram ergänzen sahen (vgl. S. 110). Auch an dem Hofe von Hermanns Schwiegersohn, dem Markgrafen Dietrich von Meißen, dem Dienstherrn Heinrichs von Morungen, hat Walther später geweilt und die Interessen der beiden Fürsten vor dem Kaiser Otto vertreten.

Inzwischen war ein jäher Umschwung in den Geschicken des Reiches eingetreten. Als der Kampf um die Krone für Philipp schon so gut wie entschieden, Ottos Macht dem völligen Erlöschen nahe war, fiel im Jahre 1208 der junge Staufer durch die Mörderhand Ottos von Wittelsbach. Jetzt traten Ottos alte Anhänger hervor. Die Gegenpartei gab ihren Widerstand auf, und im nächsten Jahre konnte Otto aus Innocenz' Hand in Rom die Kaiserkrone empfangen. Aber als Nachfolger der Staufer sah er sich bald auch in die Bahnen ihrer italienischen Politik gedrängt, und als er sich anschickte, die eingegangenen Verpflichtungen und Friedrichs Recht nicht achtend, das sizilische Königreich zu erobern, war der Bruch mit dem Papste vollzogen. Innocenz schleuderte den Bann gegen seinen ehemaligen Schützling und entband seine Unterthanen ihres Treuschwurs. Zugleich reizte er die deutschen Fürsten gegen ihn auf und ließ sie anderseits durch den König Philipp von Frankreich bearbeiten, sich mit ihm gegen Otto zu verbünden. Um alle diese Umtriebe zu durchkreuzen, eilte Otto aus Italien nach Deutschland, wo er Ostern 1212 einen Hoftag hielt. Wem die Macht und der Friede des Reiches obenan standen, der konnte jetzt nicht zweifeln, auf wessen Seite er sich zu stellen hatte. So heißt Walther den Kaiser willkommen und dichtet eine Reihe von Sprüchen, in denen er den Ruf „hie Kaiser und Reich" kräftiger und schneidiger denn je gegen die Hierarchie erschallen läßt.

Spöttisch ruft er dem Papste zu, er wolle sich ihm gehorsam erweisen, indem er Otto als seinen Herrn betrachte, wie es der Papst bei der Kaiserkrönung ja selber allen befohlen habe. Und er erinnert ihn, der jetzt über den Kaiser den Bannfluch gesprochen hat und durch seine Pfaffen verkündigen läßt, daß er damals zu Otto gesagt habe: „Wer dich segnet, sei gesegnet, wer dir fluchet, sei verflucht mit vollgemessenem Fluche." Die Pfaffen aber fragt er, was man ihnen denn nun eigentlich glauben solle, die frühere oder die spätere Rede; einmal müßten sie doch notwendig gelogen haben; zwei Zungen gehören nicht in einen Mund.

Und nicht nur in diesem einen Falle ist es die innere Unwahrheit der Hierarchie, was ihn empört. Es ist auch der grelle Widerspruch zwischen den Lehren der Geistlichen, die uns zum Himmel weisen, und ihren Thaten, die sie selbst in die Hölle bringen müssen. Das Haupt aller Verderbnis aber ist ihm der Papst, dem er Simonie, falsche Lehre, Lug und Trug vorwirft.

Er erinnert an den Papst Gerbert, der sich der Sage nach dem Teufel übergeben hatte; Innocenz aber habe nicht sich allein, sondern die ganze Christenheit ins Verderben gestürzt.

Alle Zungen, schreit zum Himmel die Beschwerde,
fragt Gott, wie lang er denn noch schlafen werde.
Zu nichte machen sie sein Werk, sie fälschen ihm sein Wort,
sein Kämmrer selber stiehlt ihm seinen Himmelhort,
sein Sühner mordet hier und raubet dort,
sein Hirt ist ihm zum Wolf geworden unter seiner Herde.

Und wie hier die religiös-sittliche Entrüstung, so machte der patriotische Zorn des Sängers sich Luft, als der Papst es dazu gebracht hatte, daß Friedrich von Staufen im Jahre 1212 nach

Deutschland kam, dort zum König gewählt und gekrönt wurde, und als er im nächsten Jahre mit der Mahnung zum Abfall von Kaiser Otto auch zugleich die Aufforderung verkünden ließ, Gaben zu einem Kreuzzug in aufgestellte Opferstöcke zu spenden.

Hei, wie so christlich hör' den Papst ich jetzo lachen,
wenn er zu seinen Welschen sagt: „Seht her, so muß man's machen“
Er spricht — o Schande, daß er's auch nur je gedacht! —
„Zwei Alemanni hab' ich unter eine Kron' gebracht,
damit das Reich verwüstet und zerstört ihr Hassen.
Unterdessen füllen wir die Kassen:
zum Opferstocke trieb ich sie, ihr Gut ist alles mein,
ihr deutsches Silber fährt in meinen welschen Schrein.
Ihr Pfaffen, esset Hühner, trinket Wein,
die deutschen . . . . sollt ihr fasten lassen.“

Wie Walthers Gesänge einschlugen, erfahren wir, wenn wir einen dichtenden Zeitgenossen, Thomasin von Zirkläre, klagen hören, daß der Dichter durch diesen einen Spruch Tausende von der Erfüllung des päpstlichen und göttlichen Gebotes abgehalten habe. Walther hat sich hier zu Vorwürfen gegen den Papst hinreißen lassen, deren Ungerechtigkeit erwiesen ist. Aber ist es dem heißblütigen Dichter zu verargen, wenn er mit so vielen anderen alles Vertrauen in des Papstes Aufrichtigkeit verloren hatte, und wenn das Gefühl, in ihm den Urheber alles Jammers im Vaterlande zu sehen, ihm Worte leidenschaftlicher Erbitterung in den Mund gab? Echte dichterische Leidenschaft ist es jedenfalls, die in diesen Sprüchen lebt, und wenn er in der weltlichen Macht und dem weltlichen Charakter der Hierarchie das größte Unheil des Reiches sah, so gaben ihm jedenfalls die Zustände seiner Zeit Grund genug dazu. Er erinnert die Priester, daß sie in altchristlicher Zeit auf Almosen angewiesen gewesen seien, und daß Konstantin sicherlich seine Schenkung unterlassen haben würde, hätte er vorausgesehen, wie sie dem Reiche zum Unheil ausschlagen werde. Als er sie machte, sei die Stimme eines Engels ertönt: „Wehe, wehe und zum dritten wehe! Zuvor stand es gut um die Christenheit und ihre Zucht; nun ist ein Gift auf sie herabgefallen, ihr Honig ist zur Galle geworden; das wird der Welt einst noch bitter leid werden!“ Im Anschluß an das Gleichnis vom Zinsgroschen mahnt er, dem Kaiser zu geben, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist.

Ottos Anhang schmolz nach Friedrichs Krönung mehr und mehr zusammen; ein Fürst nach dem anderen wandte sich dem Staufer zu. Als Otto im Jahre 1214 mit seinen Verbündeten, den Engländern, bei Bouvines durch Philipp von Frankreich geschlagen wurde, war seine Macht gebrochen. Auch Walther vollzog den Übergang, in welchem Jahre, wissen wir nicht; jedenfalls geschah es noch, ehe Otto im Jahre 1218 starb. Er verhehlt nicht, daß sein persönlicher Vorteil dabei im Spiele war. Mit manchem anderen hatte auch er die Erfahrung gemacht, daß Otto groß im Versprechen, aber klein im Erfüllen sei. So stellt er denn Ottos Freigebigkeit sehr zu dessen Ungunsten mit der des jungen Friedrich in Vergleich und schließt sich diesem, dem die Zukunft gehörte, an. Friedrich lohnte ihm mit einem kleinen Lehen, vermutlich in Würzburg. Persönliche Sympathien scheinen Walther niemals an Otto gefesselt zu haben; nie hat er die menschlichen Eigenschaften dieses Kaisers verherrlicht, sondern nur seine Sache verfochten. Die Sache aber, der er unter Friedrich diente, war dieselbe: Stärke des Kaisertums und Wahrung derselben nach innen wie nach außen, besonders auch gegen die Ansprüche des Papsttums.

Zugleich aber hat Walther unter dem einen wie unter dem anderen Kaiser seine Dichtung in den Dienst einer Aufgabe gestellt, die ihm recht eigentlich persönliche Herzensangelegenheit war, in den Dienst des Kreuzzuges. Zu ihm hatte er schon den gebannten Otto gemahnt in

einer Zeit, wo die Ausführung solches Planes wenig politisch gewesen wäre; unter Friedrichs Regierung wendet er sich zu verschiedenen Malen an die Fürsten, an die Ritter, an den Kaiser selbst im Interesse der frommen Aufgabe. Der immer wiederholte Aufschub der Fahrt, die Friedrich schon im Jahre 1215 gelobt hatte, führte endlich den Bruch zwischen Kaiser und Papst herbei: im Jahre 1227 wurde Friedrich durch Gregor IX. gebannt. Auch jetzt verficht Walther energisch des Kaisers Sache und zugleich die des Kreuzzugs, beides gegen Rom. Sein Rat ist, die Kreuzfahrt auszuführen, die der Papst dem Gebannten jetzt unmöglich machen wollte. Er ruft Gottes Hilfe an gegen eine Sorte von Christen, die mit den Heiden im stillen gemeinsame Sache gegen sein Erbland mache, den Kaiser aber mahnt er, sich schnell auf die Fahrt zu begeben und möglichst bald wiederzukommen, um denen, die Gott und ihn bei dem Unternehmen gestört haben, dann auch etwas störend zu werden; die Pfaffen, die Unfrieden ins Reich bringen, soll er absetzen, und die Einziehung von Pfründen und Kirchengut mit Waffengewalt droht er ein andermal als Gegenmaßregel gegen den ungerechten Bann und dessen Verkündigung an.

Aber diese kampflustige Stimmung beherrscht keineswegs alle Gedichte dieses Kreises. Aus anderen tönt vielmehr Walthers innig fromme Sehnsucht nach dem Heiligen Lande, daneben auch der Schmerz über die traurigen Zeitverhältnisse, die Absage an die Welt und der Hinweis auf das Jenseits, wie denn die religiöse Einkehr dem Gesange des alternden Dichters überhaupt jetzt einen ernsteren Ton gibt. Alle diese Gedanken und Stimmungen vereinigen sich mit wehmütigen Erinnerungen an die entschwundene Jugend am schönsten in einer größeren Elegie:

Weh! alle meine Jahre, wohin entschwandet ihr?
Mein Leben, war es Wahrheit, oder träumt' es mir?
Was ich als wirklich wähnte, war das Wirklichkeit?
So hab' ich wohl geschlafen, weiß nicht, wie lange Zeit.
Nun bin ich erwachet, und ist mir unbekannt,
was mir zuvor so kund war wie meine eigne Hand.
Das Land, die Leute, wo ich erzogen bin als Kind,
als wär' es all erlogen, so fremd sie mir jetzt sind.
Die damals mit mir spielten, sind langsam jetzt und alt;
beackert ist die Brache und abgeholzt der Wald.
Flöss' nicht wie einst das Wasser immer noch dahin,
ich glaubte, Unheilsmächte verwirrten mir den Sinn.
Steif grüßt mich jetzt so mancher, der einst mich wohl gekannt,
feindselig Wesen füllet die Welt von Land zu Land.
Wenn ich zurückgedenke an manchen wonn'gen Tag,
der spurlos mir entschwunden wie in das Meer ein Schlag,
dann immer wieder: weh!

Weh! wie so trüb und finster gebahrt die Jugend heut,
der einst jedweden Kummer ihr frohes Herz zerstreut;
jetzt kennt sie nichts als Sorgen: ach, warum thut sie so?
wohin ich mich auch wende, da ist niemand froh.
Es löste Tanz und Singen sich auf in Traurigkeit,
kein Christenmensch erlebte so kummervolle Zeit.
Sein Haupt nach Nonnenweise umhüllt das deutsche Weib,
bäurische Kleider decken der stolzen Ritter Leib.
Gar böse Briefe hat man von Rom uns hergesandt,
erlaubt hat man uns Trauer, die Freude fortgebannt.
Wie schön war einst das Leben! Nun bin ich Unmuts voll,
daß ich anstatt des Lachens das Weinen wählen soll.
Die wilden Vögel jammert's, was jetzt die Menschheit klagt,
was Wunder, wenn darüber mein armes Herz verzagt? —
Ich Thor! was sprech' ich zürnend, daß solche Not mich schmerzt?
wer dieser Wonne folget, hat jene dort verscherzt;
dann immer wieder: weh!

Weh! wie hat süße Freuden man uns mit Gift gefüllt!
im Honig bitt're Galle sich meinem Aug' enthüllt;
Die Welt ist schön von außen, weiß und grün und rot,
doch innen schwarz von Farbe, finster wie der Tod.
Nun schau' den Trost, wer irgend von ihr verleitet sei,
er wird mit kleiner Buße von großer Sünde frei
Daran gedenket, Ritter: an euch ergeht der Ruf;
der lichte Helm, der Panzer die heil'ge Pflicht euch schuf,
euch mahnt der Schild, der feste, und das geweihte Schwert;
o wollte Gott, ich wäre des heil'gen Kampfes wert,
so wollt' ich Notbedrängter verdienen reichen Sold;
nicht mein' ich Hufen Landes noch der Herren Gold:

mir selber steht zur Krone, zur himmlischen, der Sinn,
die winkt dem ärmsten Söldner als seines Speers Gewinn.

Könnt' die ersehnte Reise ich fahren über See,
Dann wollt' ich „Heil!" nur singen und nimmer wieder „Weh!"

Ob etwa Walther durch diesen inbrünstigen Wunsch den Kaiser vermocht hat, ihn im Jahre 1228 in seinem Gefolge die Kreuzfahrt mitmachen zu lassen? Wir besitzen zwei Lieder von ihm, deren eines den Gedanken der Kreuzritter vor Antritt der Meerfahrt, deren anderes den persönlichen Empfindungen des Dichters beim Anblick des Heiligen Landes unter Erinnerung an die Hauptthatsachen der Heilsgeschichte Ausdruck gibt. Daß diese Situation eine nur gedachte, daß Walther selbst nicht nach Palästina gekommen sei, wie meist angenommen wird, läßt sich so wenig beweisen wie das Gegenteil. Mit diesen Liedern verlieren wir überhaupt die Spuren von Walthers Leben. Wir wissen nicht, wann und wo der große Sänger gestorben ist; es wird nicht allzu lange nach einem Liede gewesen sein, in dem er sagt, daß er vierzig Jahre oder mehr gesungen habe. Seit dem 14. Jahrhundert wird gemeldet, daß er in Würzburg begraben liege.

Walthers Begeisterung für den Kreuzzug ist ein Ausfluß jener Idee des christlichen Rittertums, die wir auch bei Wolfram dichterische Gestalt gewinnen sahen. Bei dem einen wie bei dem anderen bildet die christliche Glaubenslehre die Grundlage dieser Idee wie der gesamten Weltanschauung. Davon haben beide Zeugnisse genug in ihren Dichtungen abgelegt. Aber beide stehen dabei doch keineswegs ganz unter dem Banne der kirchlichen Autorität.

Freilich ist es bei Walther nicht Sucht nach geheimer Weisheit, die ihn über deren Grenzen hinaustreibt. Er sinnt wohl auch über die Unendlichkeit Gottes nach, aber er bezeichnet das dann doch als ein fruchtloses und darum thörichtes Grübeln. Walther ist eine praktische Natur, die es immer wieder zu den Fragen des wirklichen Lebens zieht. Und da ist es die hierarchische Ordnung, was ihn nicht befriedigt. Kein Zweifel, daß er sowohl wie Wolfram dem Laientum mehr Selbständigkeit auch in geistlichen Dingen wünscht. Wolframs Phantasie baute sich einen geistlich-ritterlichen Idealstaat auf, mit dem König an der Spitze, der unmittelbar von Gott seine Weisungen erhält. Walther teilt in dem Spruche, mit dem er den Kaiser Otto in Deutschland willkommen heißt, dem Kaiser das Erdreich, Gott den Himmel, sich selbst die Rolle als Bote des himmlischen an den irdischen Herrscher zu. Für den Papst ist da so wenig wie in Wolframs Gralstaat ein Platz. Des lîbes prîs und ouch der sêle pardîs bejagen mit schilt und ouch mit sper (des Leibes Ruhm und der Seele Seligkeit mit Schild und Speer zu erjagen), dies höchste Ziel Parzivals und Willehalms ist auch Walthers Kreuzzugsideal. Und wie wenig ihm zu dessen Verwirklichung die Mitwirkung der kirchlichen Gewalt nötig scheint, geht genugsam daraus hervor, daß seine Aufforderungen zum Kreuzzuge beide Male einem gebannten Kaiser gelten, während er des Papstes Sammlungen für diesen Zweck auf das heftigste bekämpft.

Gewiß liegt dem allen bei Walther nicht sowohl die prinzipielle Verwerfung der hierarchischen Gliederung der Kirche als die Unzufriedenheit mit ihren gegenwärtigen Organen zu Grunde. Aber Thatsache ist es doch, daß er den Weg zu Gott nicht da sieht, wo Papst und Priesterschaft wandeln, und selbst in einem geistlichen Leich, in dem er gläubig die Eigenschaften und die Wirkungen der Trinität und der Gottesmutter besingt, weist er doch darauf hin, wie in Rom jetzt nicht die reine Lehre des göttlichen Wortes zu haben sei, und daß die Sündenvergebung nur durch aufrichtige Reue erfolgen könne, die niemand anders zu gewähren habe als allein Gott und die heilige Jungfrau.

Die milden, versöhnenden Grundsätze der Lehre Jesu hat Walther in sich aufgenommen, und er verkündet sie in seinen Sprüchen. Eindringlich mahnt er an die Gleichheit aller Stände vor

Gott: nur dann dürfen wir diesen Vater nennen, wenn wir uns selbst untereinander als Brüder betrachten; und er erinnert dabei daran, daß nicht nur Christen, sondern auch Juden und Heiden Gott dienen. Er selbst bezichtigt sich in ernster Selbstprüfung, daß er noch nicht die wahre Liebe zu seinem Nächsten und zu Gott habe, denn er habe sich doch noch niemand so hold erwiesen wie sich selber; völlig außer stande aber erklärt er sich, das Gebot der Feindesliebe zu erfüllen; er bittet Gott, ihm auch ohne das seine Sünde zu vergeben. Die edle Offenheit dieses Bekenntnisses entspricht ganz Walthers Charakter, dem nichts so verhaßt ist wie die Heuchelei. Aufrichtigkeit, Zuverlässigkeit und Beständigkeit, mit einem Worte die Treue, bildet ihm die Richtschnur weltlichen Handelns. Für keine Untugend findet er so mannigfache abschreckende Personifikationen, Bilder und Vergleiche wie für Heuchelei und Untreue. Das sittliche Heldentum stellt er schön jenem Waffenheldentum gegenüber, das die epischen Dichtungen seiner Zeit feierten: „Wer schlägt den Löwen, wer schlägt den Riesen? Wer überwindet jenen und diesen? Der thut es, der sich selbst bezwingt!"

Diese Selbstbeherrschung gilt aber nicht nur als sittlicher Grundsatz, sondern auch als Anstandsregel; durch sie sollen sich auch unbändige Naturen jene höfische mâze abzwingen, die ebensowohl als sittliches Ebenmaß wie als gesellschaftlicher Takt aufgefaßt wird. Überhaupt hat Walther bei seinen Sittenlehren natürlich vor allem die Gesellschaft, in der er seine Gedichte vortrug, vor Augen, die höfische Gesellschaft im allgemeinen oder besondere Klassen derselben nach Stand, Alter, Geschlecht. An sie denkt er auch besonders, wenn er von den höchsten Gütern des Lebens spricht. Über allem freilich steht für jeden Menschen Gottes Huld. Das höchste weltliche Gut aber ist die Ehre, d. h. sowohl die Ehrenhaftigkeit der Gesinnung als auch die Achtung, das Ansehen und der Ruhm des Edlen. Sie muß durchaus dem Besitz vorangestellt werden, und gegen die Verletzung dieses Gesetzes auch unter den Vornehmsten seiner Zeit hat der Dichter besonders zu kämpfen. Den Wert von Geld und Gut ziemt sich's zu achten, und die rechte Mitte zwischen Verschwendung und Geiz in echter und verständiger milte (Freigebigkeit) zu finden, gehört zu den wichtigsten Kennzeichen der Lebensweisheit des Vornehmen. Auch freundliches und fröhliches Wesen ziemt ihm, sît daz niemen âne freude touc (denn niemand ist ohne Freude nütze). Aber bei aller Freude muß doch jede bäurische Ausgelassenheit (dörperheit) gemieden werden.

In der Anwendung auf die Frau betreffen die höfischen Sittengesetze natürlich vor allem, ja fast ausschließlich das Minneleben. Und die bekannten Grundsätze des höfischen Frauendienstes entwickelt Walther nicht nur in persönlich an die Geliebte gerichteten, sondern auch in allgemein gehaltenen Minneliedern, welche die didaktische Neigung des Spruchdichters nicht verleugnen. Die sittlich veredelnde Wirkung des Frauendienstes faßt er in die schönen Worte zusammen: „Wer guten Weibes Minne hat, der schämt sich jeder Missethat." Aber auch die sinnliche Seite der Liebe kommt in seiner Lyrik zu ihrem Rechte; und Leben und Farbe fehlt vor allem auch seiner Darstellungsweise nicht.

Wie in der Spruchdichtung, so liebt er auch in der Lyrik die bestimmte Situation, und er gewinnt sie durch die Selbsteinführung, durch die Zeichnung der Geliebten oder durch die Szenerie. Die von jeher in der Liebesdichtung häufige, von einigen höfischen Minnesängern etwas blasierter Weise gemiedene Parallelisierung der Gefühle des liebenden Herzens mit dem Leben der Natur weiß er sehr anmutig durchzuführen. So klein der Kreis der Naturbilder auch ist, in denen die Minnesinger sich bewegen, welch köstliches Leben weiß nicht Walther in dieses enge, so oft durchmessene Gebiet hineinzubringen, wenn er in die Schilderung der Maienwonne und der Maienlandschaft die Verse einflicht: „Du bist kurzer, ich bin langer, alsô strîtens ûf

dem anger, bluomen unde klê!“ (Du bist kürzer, ich bin länger, so streiten sie auf dem Anger, Blumen und Klee). Und vollends ist Alles Leben und Bewegung in dem Liede, in welchem er die immer wiederkehrenden Gegenstände des Gesanges, den Mai und die frouwe, zum Streit um den Vorzug nebeneinanderstellt. Er sieht die Blumen aus dem Grase dringen, sieht sie dem spielenden Glanz der Sonnenstrahlen entgegenlachen am Maienmorgen, und die kleinen Vögel singen dabei die beste Weise, die sie kennen; es ist eine Wonne, fast wie im Himmelreich. Und doch gibt's noch größere Herzensfreude: wenn man sieht, wie eine edle, reine, schöne Frau in festlichem Gewande, das Haar gefällig geordnet und geschmückt, zu fröhlicher Gesellschaft geht, in höfischem Benehmen und in heiter gehobener Stimmung, umgeben von den Begleiterinnen, die sie überstrahlt wie die aufgehende Sonne die Sterne, von Zeit zu Zeit ein wenig umherblickend auf die Umstehenden. Da lassen wir alle Maienblumen und schauen das herrliche Weib an.

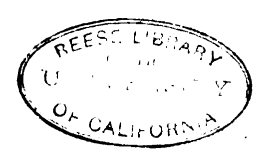
Ebenso wie die vornehme Dame weiß uns aber der Dichter auch das einfache Mädchen in belebter Szene höchst anmutig vor Augen zu führen. Er bietet dem lieblichen Kind seinen Blumenkranz, daß sie damit beim Reigen sich und den Tanz ziere; dann wollen sie zusammen auf die Heide gehen, wo er die schönsten Blumen weiß, dort auch für ihn einen Kranz zu brechen. Züchtig verneigt sie sich zum Danke, während ihr das Rot in die Wangen steigt und ein verschämter Blick aus den lichten Augen ihn trifft; ob ihm noch mehr Gunst ward, will er verschweigen. Von der blühenden Linde aber regnen dann die Blüten auf die beiden nieder ins Gras; da muß der Sänger vor Freuden lachen, und — so erwacht er; denn das Ganze war nur ein Traum. Allen Mädchen aber muß er diesen Sommer genau ins Gesicht sehen, ob er nicht die unter ihnen entdeckt, die ihn im Traume so beglückt hat: „sollte sie nicht hier unter uns beim Tanze sein? rückt eure Hüte empor, ihr Fräulein, ach, wenn ich sie unter euch erblickte!“ Man wirft ihm wohl vor, daß er seine Lieder an ein Mädchen niederen Standes wendet, aber ihm ist das gläserne Ringlein seines herzelieben frouwelîn mehr als das Gold einer Königin und ihr Liebreiz mehr als Schönheit und Reichtum. Nichts will er von ihr als aufrichtige und treue Liebe; hegt sie die nicht im Herzen, dann muß er sich selbst das schwere Leid wünschen, daß sie nicht die Seine werde. Alle Minnelieder Walthers überragt aber doch an naiv-schalkhafter Grazie wie an gefälliger Leichtheit des Rhythmus das folgende (vgl. die Abbildung, S. 194):

Unter der Linde
auf der Heide,
wo wir ruhten jüngst zu zwein,
Werdet ihr finden
für uns beide
Gebrochen Gras und Blümelein.
Vor dem Wald in einem Thal
— tandaradei —
lieblich sang die Nachtigall.

Ich kam gegangen
zu der Aue,
da stand mein Liebster vor der Zeit.
Da ward ich empfangen
als hehre Fraue:
unvergeßliche Seligkeit!
Gab er mir Küsse? Tausendweis'!
— tandaradei —
seht! mein Mund, wie rot und heiß!

Da wußt' er zu machen
ein Blumenbette
ach! so prächtig für uns zwei.
Genug wohl zu lachen
ein jeder hätte,
führt ihn dort der Weg vorbei:
An den Rosen er wohl mag
— tandaradei —
merken, wo das Haupt mir lag.

Daß wir da lagen,
wüßt' es einer —
verhüt' es Gott! — so schämt' ich mich.
Wes wir da pflagen,
keiner, keiner
erfahre das als er und ich
und ein kleines Vögelein,
— tandaradei —
das wird treu verschwiegen sein.“





Walther von d

1) Nach der großen Heidelberger Liederhandschrift (14. Jahrh.) in der Universitäts-Bibliothek zu

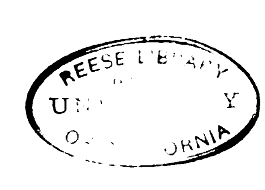
Bibliothek z



ɀelweide.

g. — 2) Nach der Stuttgarter Liederhandschrift (14. Jahrh.) in der Königl. Öffentlichen

rt



Auch im Minnesang bleibt Walther von der Vogelweide der gute Deutsche. Vertritt er in seinen politischen Sprüchen das deutsche Reich wie keiner vor ihm, so läßt er in seinem Liede zuerst das Lob der deutschen Frau in vaterländischer Begeisterung erklingen. Von fernen Landen ist er heimgekehrt und bringt seinen Zuhörern neue Botschaft, die wichtigste und schönste, die sie je vernommen; mancherlei hat er bei fremden Nationen gesehen, und gern hat er auf alles Gute geachtet, aber nimmermehr könnte er sein Herz dazu bringen, daß ihm fremde Sitte gefallen sollte: deutsche Zucht geht ihnen allen vor. Von der Elbe bis zum Rhein und zurück bis zum Ungerland wohnen die schönsten und die besten Frauen, die er auf der Welt gefunden hat. Deutsche Männer sind wohlgezogen, die Frauen sind Engeln gleich. „Tugend und reine Minne, wer die suchen will, der soll kommen in unser Land, da ist der Wonne viel. Möchte es mir beschieden sein, noch lange darinnen zu leben."

Walther hat sich in einem Spruche selbst geschildert, wie er einst auf einem Steine saß, nachdenklich das Haupt auf die Hand, den Ellenbogen auf die gekreuzten Beine gestützt, und wie er so nachsann über die Möglichkeit, das Streben nach Gut, Ehre und Gottes Huld zu vereinigen, zugleich aber auch über die entsetzlichen Zustände seines fried- und rechtlosen Vaterlandes, die dazu alle Wege sperrten. Frömmigkeit, offener Weltsinn und Vaterlandsgefühl, die drei treibenden Kräfte in Walthers gesamter Poesie, einen sich schön in diesem kleinen Gedichte. Und so ist es das Bild des ganzen Dichters, was in der Erinnerung der Nachwelt haftete, und was für spätere Geschlechter auch auf dem Pergament festgehalten wurde, als der Zeichner der Manessischen Liedersammlung den großen Sänger in eben jener Stellung, in der der Sinnende sich selbst geschildert hatte, mit der Feder skizzierte. Die Heidelberger und die Stuttgarter Handschrift haben das Bild nach dieser gemeinsamen Vorlage auf uns gebracht (vgl. die beigeheftete farbige Tafel „Walther von der Vogelweide").

Der Nachruhm hat Walthers Wunsch, lange in seinem Vaterlande zu leben, schöner in Erfüllung gehen lassen, als er ahnen konnte. Seit unsere mittelhochdeutschen Dichter durch die deutsche Philologie zu neuem Leben erweckt sind, herrscht kein Zweifel darüber, daß der Sänger von der Vogelweide als der größte aller Lyriker des deutschen Mittelalters zu gelten habe. Und solange die formalen Traditionen des mittelhochdeutschen Kunstgesanges noch ununterbrochen fortwirkten, hat wenigstens sein Name unter den Meistersängern als einer der zwölf Urheber ihrer Kunst und auch als Verfasser bestimmter meisterlicher Töne fortgelebt, so verworrene Vorstellungen man auch von diesem „Landherren aus Böhmen" hatte, der mit seinen Genossen im Jahre 962 unter Otto I. den Meistergesang gegründet haben sollte.[1]

Aber bis ans Ende des 13. Jahrhunderts hat auch Walthers Dichtung auf den höfischen Minnesang wie auf die Spruchpoesie wohl die größte Wirkung gehabt, obwohl für jenen auch Reinmars und Morungens Einfluß nicht gering anzuschlagen ist. So verkehrt es auch sein würde, jeden Anklang an einen dieser Dichter bei den Späteren auf Entlehnung zurückzuführen, da in Liedern, die unter denselben durch das Zeitalter gegebenen Bedingungen ein und denselben ziemlich beschränkten Vorstellungskreis behandeln, sich ganz von selbst mancherlei Übereinstimmungen einstellen müssen, und so sehr auf der anderen Seite anzuerkennen ist, daß sich auch bei den späteren Minnesängern eindringenderem Studium mancher individuelle Zug erschließt: im großen und ganzen gilt es doch, daß die rein höfische Lyrik der Folgezeit sich in den Bahnen fortbewegt, welche Walther und seine Vorgänger beschritten haben, und daß aus ihr wesentlich neue Züge

[1] In neuester Zeit hat man diese konfuse Notiz für den verfehlten Versuch benutzt, Deutsch-Böhmen als Walthers Heimat zu erweisen.

dem Bilde, das wir bereits gewonnen haben, nicht hinzuzufügen sind. Auch zeigt sich ein Talent, welches einem der älteren zur Seite zu setzen wäre, abgesehen etwa von Ulrich von Lichtenstein, trotz der großen Anzahl dieser Sänger nicht mehr.

Von Berufssängern wie von Dilettanten betrieben, findet der Minnesang nach wie vor seine Vertreter bis in die höchsten Kreise hinein. Wie der Hohenstaufe, unter dem die Macht dieses Hauses den Gipfel erreichte, so ist auch der Letzte seines Stammes, Konradin, einer der Minnesänger, und im östlichen Mitteldeutschland, das mehr und mehr an der Geisteskultur des Mutterlandes Anteil nimmt, tritt noch zu Walthers Lebzeiten der Herzog von Anhalt, des Landgrafen Hermann Schwiegersohn, als Minnesänger hervor. Erst gegen die Mitte des Jahrhunderts, aber durch Walthers Dichtung beeinflußt, folgt Dietrichs von Meißen Sohn, Markgraf Heinrich III., und weiterhin, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, auch Herzog Heinrich IV. von Breslau, König Wenzel II. von Böhmen und Markgraf Otto mit dem Pfeile von Brandenburg.

Ein Lied Walthers von der Vogelweide. Aus der sogenannten Weingartner Handschrift (14. Jahrhundert), in der Königlichen Öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart. Vgl. die untenstehende Anmerkung und Text, S. 192.

Aber auch in der Gattung des Spruches wirkt Walthers Dichtung lebendig fort. Noch mancher andere adlige Sänger findet sich nach ihm unter ihren Pflegern, und der politische Spruch bleibt in Übung. Daneben sind freilich auch hier die älteren Traditionen nach wie vor in Kraft. Denn es sind doch fast ausschließlich Berufsdichter, in deren Händen die Spruchpoesie liegt, und außer den bei Walther vertretenen Arten derselben

Under der linden
an der haide,
da vnſer zwaier bette was,
da mugent ir noch[1] vinden
ſchône baide
gebrochen blůmen un*de* gras.
vor dem walde in einem tal
— tandaradai —
ſchone ſang dů nahtegal.

Ich kan[2] gegangen
zů der owe,
do was min vriedel komen [ê].
da wart ich enpfangen
herre[3] vrowe,
das ich bin ſelig iemer me.
kuſter mich? wol tuſenſtunt
— tandaraidai —
ſehet wie rot mir iſt der munt!

[1] Noch iſt zu ſtreichen. — [2] Lies: kam. — [3] Lies: here.

werden auch andere längst übliche von ihnen gepflegt, wie die Tierfabel, das Rätsel, das Lügenmärchen und auch die Priamel, eine eigentümliche Gattung, deren charakteristischste Form die ist, daß eine Reihe scheinbar zusammenhangloser Begriffe oder Beobachtungen nebeneinandergestellt werden, zu denen dann doch ein gemeinsames Bindeglied gefunden wird.

Der bedeutendste und fruchtbarste unter den Spruchdichtern, die im wesentlichen die von Walther gewiesene Richtung einschlagen, ist Reinmar von Zweter, ein Rheinländer von Geburt, der ebenso wie Walther und wohl nicht ohne dessen unmittelbaren Einfluß in Österreich singen und sagen lernte. In Österreich, in Böhmen an König Wenzels I. Hof, in Thüringen, Meißen und am Rhein hat er seine Kunst geübt. Er hat sich fast ausschließlich auf die Spruchdichtung beschränkt, und auch auf diesem Gebiete bleibt er wenigstens in der Form weit hinter Walthers Reichtum zurück. Das meiste hat er in ein und demselben Tone gedichtet, der nach der Personifikation seines vornehmsten sittlichen Ideals, der Frau Ehre, froun êren tôn genannt ist. Neben den allgemein didaktischen, geistlichen und persönlichen Themen behandelt auch er politische Fragen, und in demselben Jahre, aus dem Walthers letzte politische Sprüche datieren (1227), erscheint er zuerst als Kämpfer gegen den Papst für den Kaiser auf dem Plan. Später, als Friedrich zum zweiten Male gebannt wird (1239) und er in ihm einen Ungläubigen und Ketzer sehen zu müssen glaubt, wendet er sich gegen ihn, um sich schließlich doch wieder der Sache des Kaisers zu nähern. Um 1247 ist sein letzter datierbarer Spruch verfaßt; doch hat er noch länger gelebt und gedichtet.

Die ritterlichen Lebensverhältnisse und die ritterlichen Lebensideale geben dieser späteren Liebes- und Lehrdichtung Waltherscher Richtung immer noch ihre Grundfarbe. Aber gleichzeitig treten Minnesänger und Spruchdichter mit Erzeugnissen hervor, die auf ganz anderem Boden gewachsen sind. In der Liebeslyrik hatte ja auch Walther mit seinen Liedern der niederen Minne gelegentlich schon den engeren Kreis höfischer Vorstellungen verlassen. Aber er hatte das volkstümliche Motiv doch in idealistischer Auffassung und mit der ganzen Feinheit höfischer Sprache und Empfindung behandelt. Er selbst mußte noch die schmerzliche Erfahrung machen, daß eine Art derb realistischer Dichtung an den Höfen Beifall fand, welche jene edlere Form der Geselligkeit und Kunst verdrängte, der sein Gesang diente. „Frau Unfuge, ihr habt gesiegt!“ ruft er resigniert, und vergeblich wünscht er diese moderne Lyrik dahin zurück, woher sie gekommen sei, zu den Bauern.

Es ist in der That eine besondere Fortbildung des alten bäuerlichen Tanzliedes, die Walther im Auge hat. Die urwüchsigen dörflichen Tanzvergnügungen bilden den Stoff, die Weisen, die dabei gespielt und gesungen wurden, bilden in formaler Beziehung den Ausgangspunkt dieser Gedichte. Aber sie sind ausgeführt vom Standpunkte und mit den Kunstmitteln des ritterlichen Dichters, der an den Vergnügungen der Dorfschönen und ihrer Burschen teilnimmt, sich über sie lustig macht und damit in einer Zeit, wo der reiche Bauer es dem Ritter

Do het er gemachet
alſo riche
von blůmen aine bette ſtat.
des wirt noch gelachet
minnecliche[1],
kumet iemen an das ſelbe ſtat.
bi den roſen er wol mag
— tandaraidai —
merken wa mirs hŏbet lag.

Das er bi mir da gelęge[2],
wiſſe es iemen,
nu enwelle got, ſo ſchampt ich mich.
wes er mit mir pflęge,
niemer niemen
bevinde es ane ſpot wan er und ich[3]
und ain claines vogellin
— tandaraidai —
das mag wol getrůwe ſin.

[1] Lies: innecliche. — [2] Lies: daz er bi mir læge. — [3] Lies: bevinde daz wan er und ich.

gleichthun wollte, in ritterlichen Kreisen um so mehr auf Beifall rechnen durfte, als der derbe Ton und die kräftigen Späße, die zu solchen Liedern gehörten, manchem schon als eine Reaktion gegen den überzarten Frauendienst und Minnesang willkommen sein mußten. Höfische Dorfpoesie hat man treffend diese Dichtungsart genannt, die zugleich begründet und am vollendetsten ausgebildet ist durch Neidhart von Reuenthal.

Ebenso wie jener Werner (vgl. S. 135), der im „Meier Helmbrecht" den Bauern gegeißelt hat, der den Ritter spielen will, ist auch Neidhart ein Bayer. Er hatte in der Nähe von Landeshut sein kleines Lehen, das kaum ausreichte, ihn zu nähren, während er das Protzentum reicher bäuerlicher Nachbarn vor Augen hatte. Er bemühte sich wie sie um die Gunst der Dorfmädchen und nahm als Vortänzer, Sänger und Spielmann ebenso an ihren Vergnügungen wie an den Händeln teil, die davon unzertrennlich waren. Dazwischen haben ihn Kriegsdienste und wohl auch Sängerfahrten in die Fremde geführt; so hat er in den Jahren 1217 bis 1219 den von Leopold von Österreich geleiteten Kreuzzug nach Ägypten mitgemacht. Seine Lieder waren damals schon weithin bekannt, wie eine Anspielung auf sie in Wolframs „Willehalm" zeigt; in der Heimat aber zogen sie ihm ernstliche Feindseligkeiten zu. Man brannte ihm sein Haus ab, und man brachte es dahin, daß er, der Huld seines Lehnsherrn, des Herzogs von Bayern, verlustig, das Land verlassen mußte. Aber in Österreich fand er bei dem letzten Babenberger, dem sängerfreundlichen Herzog Friedrich dem Streitbaren, die Gewährung seiner Bitte um Unterkunft. Er erhielt von ihm ein Haus in Melck und belustigte die höfische Gesellschaft durch seine Lieder, für die ihm jetzt die großspurigen Bauern des Tulner Feldes keine schlechteren Modelle abgaben als ehedem die der Landeshuter Gegend. Bis zum Jahre 1241 läßt sich seine Dichtung verfolgen.

Neidharts Lieder zerfallen in zwei nach Inhalt und Form verschiedene Gruppen. Die eine knüpft an den sommerlichen Reihen im Grünen, die andere an den winterlichen Tanz in der Stube an. Von einem Jahreszeitbild pflegt der Dichter im einen wie im anderen Falle auszugehen. Der Frühling ist ins Land gezogen, überall sproßt und blüht es. Da hält es das Bauernmädchen nicht länger, sie muß hinaus zum lustigen Reihen, denn einer hat es ihr angethan, zu dem sie die Sehnsucht treibt, das ist der von Reuenthal. Der Gespielin oder der Mutter bekennt sie ihre Tanzlust und ihre Liebe. Die Mutter sucht sie zurückzuhalten durch Bitten, Warnen Schelten, durch Einschließen ihres Kleides, ja auch durch Prügel; aber alles ist vergeblich: das Mädchen springt davon, an des stolzen Knappen Hand zu tanzen. Ja auch die Alte selbst wird wohl von der Frühlingstanzlust erfaßt, daß sie emporhüpft wie ein Geißlein und, der Einwendungen der Tochter nicht achtend, dem unwiderstehlichen Sänger zuläuft. All dieser Frühlingsübermut ist in frische, flotte Verse und Strophen gebracht, die, nicht nach dem höfischen Gesetz der Dreiteiligkeit gegliedert, den Zusammenhang mit alten volkstümlichen Formen erkennen lassen. Leichte, gefällige Tanzrhythmen klingen aus Liedern wie das folgende noch deutlich an unser Ohr.

Der Mai, der ist großmächtig:
er bringt den Wald gar prächtig
an seiner Hand gezogen.
Der ist nun neuen Laubes voll,
  der Winter ist entflogen.

„Ich freu' mich auf die Heide:
die lichte Augenweide
legt bald sie uns zu Füßen",
so sprach ein hübsches Mägdelein,
  „die will ich schön begrüßen.

Macht, Mutter, nicht viel Worte,
laßt mich hinaus zur Pforte,
aufs Feld, den Reih'n zu springen:
's ist lang, daß ich die Mägdelein
  nichts Neues hörte singen."

„Nein, Tochter! hab' ja keine
als dich, mein Kind, alleine
genährt an meinen Brüsten.
Drum thu's zulieb' mir: laß dich ja
nach Männern nicht gelüsten."

„So will ich ihn denn nennen,
gewiß müßt Ihr ihn kennen,
nach dem ich so verlange:
er ist genannt von Reuenthal;
auf! daß ich ihn umfange.

Es grünt auf allen Zweigen:
zum Brechen sie sich neigen
von all den Maiengaben.
Nun wisset, liebes Mütterlein:
ich folg' dem werten Knaben.

Lieb Mütterlein, vernehmet,
daß er sich nach mir grämet.
Wie sollt' ich ihm nicht danken?
er spricht, daß ich die Schönste sei
von Bayern bis nach Franken."

Wenn aber der Sommer verschwunden ist und der Winter hereinbricht, so nehmen den Dichter und sein Publikum andere Vergnügungen in Anspruch. Er lädt zu gemeinsamen Schlittenfahrten auf dem Eise ein, oder er läßt die Stube eines der Bauern zum Tanze herrichten:

Hier die Schemel weg und hier die Stühle,
Tische dort,
alles fort!
heute tanzen wir bis zum Vergehen.
Macht die Fenster auf, dann wird voll Kühle
dir der Wind,
schönes Kind,
sanft durchs Übermieder wehen.
Wenn dann, die den Vortanz hatten, schweigen,
seid ihr allesamt gebeten,
mit zu treten
noch ein höfisch Tänzel: ich will's geigen.

In stolzer Tracht und mit mancherlei höfischen Modesächelchen treten die üppigen Bauern beim Wintertanz auf, erregen des Dichters Neid und Spott. Zwei sind es besonders, die er haßt:

Enge Röcke tragen sie und enge Mantelkragen,
rote Hüte, schwarze Hosen, Schnallen an den Schuh'n.
Nicht gab Engelmar mit Fridrun mir so viel zu klagen
wie die Zwei: die seidnen Beutel lassen mich nicht ruhn,
Die sie tragen mit der Wurzel, die da Ingwer ist genannt;
bei dem letzten Tanz gab Hildebolt davon der Guten, Willher riß ihr's aus der Hand.

Da ist also schon der Anfang mit den Thätlichkeiten gemacht, ohne die es bei diesen Stubentänzen nicht abgeht. Einer reißt dem anderen das Mädchen von der Seite, ein dritter wirft dem Friedensstörer ein Ei auf die Glatze, daß es ihm herniederläuft, und alsbald sind Fäuste und Knüppel in Thätigkeit, wenn nicht gar etwa die mächtigen Schwerter ergriffen werden, mit denen die übermütigen Tölpel den Rittern gleich prunken. Die Erzählung von solchen Tanzerlebnissen, der Spott über die mit Namen genannten Bauern, die Klagen über allerlei Leid, das sie ihm namentlich bei seinem Liebeswerben zugefügt haben, oder über ein Mißgeschick bei seinem Mädchen, bilden ganz im Gegensatze zu den Sommerreihen den typischen Inhalt dieser Winterlieder. Die alte Parallele zwischen Lenzeslust und Liebesglück auf der einen, Winterleid und Liebeskummer auf der anderen Seite übt in dieser Hinsicht einen merkwürdigen Zwang auf den Inhalt der beiden Gruppen. Die Gliederung in die beiden Stollen und den Abgesang ist bei den Winterliedern durchaus Regel; meist haben sie auch längere Verse von schwererem Rhythmus.

In diesen beiden engbegrenzten Liedergattungen ist Neidhart Meister, aber über sie hinaus reicht sein poetisches Vermögen nicht. Mag er auch gelegentlich ein Lied auf dem Kreuzzuge, eine Klage über die Welt, einen persönlichen Spruch, ein Minnelied höfischen Stiles oder die derbe Erzählung eines dörflichen Liebesabenteuers außerhalb des Tanzbodens dichten: in der Regel sind es doch seine Tanzweisen, auf die er auch diese vereinzelten Lieder zuschneidet, und oft genug ist auch ihnen sogar die Beziehung auf den bäuerlichen Tanz und dessen Helden eingefügt, so wenig sie auch zu dem sonstigen Inhalt passen mag. Unter der Herrschaft seiner

beiden Typen des Dörflerliedes steht eben seine ganze Dichtung; ihnen ausschließlich hat er auch seinen Nachruhm zu danken.

Schon bei seinen Lebzeiten erwiderten die Bauern seine Angriffe gelegentlich mit Trutzstrophen in gleicher Manier. Nachahmungen seiner Lieder, die sich vielfach arg ins Obscöne verlieren, wurden unter seinem Namen eingeschwärzt. Bis in das Volkslied des 16. Jahrhunderts hinein und über Oberdeutschland wie über Niederdeutschland hin läßt sich der Einfluß seiner Poesie verfolgen. Seine Händel mit den Bauern, die er andeutend berichtet, wurden ins Sagenhafte gezogen; er wurde zum Typus des lustigen Bauernfeindes, der seinen Gegnern allerlei Streiche spielt, und auf den nun die verschiedensten Schwänke übertragen wurden, so daß im 15. Jahrhundert ein ganzes Buch von Tanz- und Schwankliedern zusammengestellt wurde, die sich um die Erlebnisse dieses sagenhaften Neidhart, des „Neidhart Fuchs" drehen, der da im Anfang des 14. Jahrhunderts in Wien am Hofe Herzog Ottos des Fröhlichen die Rolle eines Lustigmachers gespielt haben sollte.

Aber auch auf die höfischen Kunstsänger hat Neidhart gewirkt. Nicht wenige unter ihnen pflegen nach ihm neben dem Minnegesange höheren Stiles die Dorfpoesie, teilweise in engerem Anschluß an seine Reihen und satirischen Winterlieder, teilweise in selbständigerer Behandlung der bäuerlichen Motive. Eine sehr originelle Mischung derselben mit allerlei fremdartigen Elementen zeigt der Tannhäuser, ein fahrender Sänger, der wohl noch gleichzeitig mit Neidhart in Friedrichs des Streitbaren Umgebung dichtete und Bekanntschaft mit den Höfen vieler anderer Fürsten verrät, deren Namen bis in die Zeit um 1270 führen.

Der Tanz spielt auch in Tannhäusers Gedichten eine große Rolle, und die Aufforderung an die schönen Kinder Mazze, Guetel, Juzze, Elle, und wie sie sonst heißen, den Reihen unter der Linde zu springen, erinnert an Neidharts Lieder. Aber der Tannhäuser schickt dieser Beziehung auf den Tanz jedesmal einen umständlichen einleitenden Teil voraus, wie er Neidhart ganz fremd ist: ein langes Lob seines Fürsten oder die Erzählung eines Liebesabenteuers nach einem bestimmten Schema, das er in dem französischen Seitenstück der höfischen Dorfpoesie, im Pastourel, vorfand. Dabei bringt er dann wohl ein Übermaß von Fremdwörtern an, das augenscheinlich ebensowohl eine komische Wirkung bezweckt, wie wenn er in anderen Fällen eine unendliche Menge von litterarischen und geographischen Anspielungen aufeinander häuft, ehe er zu der typischen Aufforderung zum Tanze kommt. Und diesen umfänglicheren Inhalt bringt er im Gegensatz zu Neidhart in die viel weitere Form des Leiches, die sich in ihren wechselnden Sätzen den wechselnden Touren des Tanzes anschmiegt und in immer lebhafterer Bewegung mit einem jauchzenden Ausrufe wie „heia hei! des Fiedlers Saite ist entzwei!" dem Ende zueilt.

Ähnliche Neigungen und eine ähnliche Stilmanier zeigen seine Lieder und Sprüche, in denen er die Lust zum Parodieren gelegentlich auch gegen sich selbst kehrt.

> Die schönen Weiber, die vielen Bäder, der feine Wein und das gute Frühstücken haben seinen Beutel geleert; das Pferd, auf dem er reitet, hat zu schwer, das andere, das sein Gepäck führt, hat zu leicht zu tragen. Solange er noch etwas verpfänden kann, lebt er ohne Sorgen, aber wenn er die Pfänder einlösen soll, verlieren die Weiber ihre Schönheit, und der Wein wird sauer. Und bei alledem will kein gütiger Herr sich finden, seinen Kummer zu stillen.

So scherzt, klagt und gehrt er ganz nach der Art der Vaganten, an die auch seine wunderliche Gelehrsamkeit erinnert.

Den höfischen Minnesang des höheren Adels sehen wir dagegen mit der Dorfpoesie sich in einem Kreise schwäbischer Sänger verbinden, die zum Teil bei Friedrichs II. leichtlebigem Sohne Heinrich VII. Gehör gefunden haben und von den zwanziger bis in die sechziger Jahre

des Jahrhunderts dichteten. Zu ihm gehört Burkart von Hohenfels, der seine Minnelieder höheren Stiles mit ganz eigenartigen kräftigen Bildern belebt, die an Morungens Weise erinnern. Zugleich aber besingt er auch den Tanz der Dorfmädchen, und er läßt die vornehme junge Dame ihre arme Gespielin beneiden, die mit dem Singen des lustigen Refrains: „Mir ist von Stroh ein Kopfschmuck und mein freier Mut lieber als ein Rosenkranz, bin ich in Hut", zum Reigen eilt, während ihr selbst wie bei Neidhart die Muhme ihr Kleid vorenthält.

Der kunstvollste unter dieser Gruppe ist Gottfried von Neifen. Er besitzt eine außerordentliche Virtuosität in der spielenden Bewältigung schwieriger Formen in Stil und Metrum. Seine Hauptgattung ist das höfische Minnelied, aber er eröffnet es mit dem typischen Bilde der Jahreszeit nach volksmäßiger Art, er preist gelegentlich in höfischem Stile auch eine Bauerndirne, und er schließt sich in einzelnen Gedichten auch unmittelbar dem Volksliede an, wobei er in der erotischen Erzählung zugleich Beziehung zu Neidhart zeigt und gelegentlich auch das Schmutzige nicht meidet.

Ein Dritter, der Schenk Ulrich von Winterstetten, ist in seinen Formkünsten und in der Art seines höfischen Minnesanges Neifen, da, wo er die dörperlichen Töne anschlägt, Neidhart und Tannhäuser verwandt. In seinen Tanzliedern ruft er wie dieser die Mädchen bei ihren bäuerlichen Namen auf und schließt gleichfalls mit dem „Heia hei" und dem Springen der Saite. In einem Gespräch zwischen der warnenden Mutter und der Tochter, die durchaus dem unwiderstehlichen Sänger, dem Schenken, nachlaufen will, erinnert er lebhaft an Neidharts Reihen. Aber er hat doch auch mancherlei, was ihn von jenen Dichtern scheidet, so in der Form die fast ausnahmslose Anwendung des Refrains beim Liede. Er klagt einmal, daß die jungen Leute vom Minnedienste nichts mehr wissen wollen; wer ihm huldigt, den schelten sie ein armes Minnerlein. Aber gerade jene Dichtungen der Neidhart, Tannhäuser, Neifen, denen er sich selbst gelegentlich anschloß, haben nicht wenig dazu beigetragen, den Frauendienst in Mißkredit zu bringen.

Und auch die direkte Verspottung des höfischen Minnesanges ließ in verwandten Liedern nicht auf sich warten. In der Schweiz, wo die dörperliche Dichtung nicht weniger Beifall fand als in Bayern, Österreich und Schwaben, hat Herr Steinmar, das ist wahrscheinlich der 1251—1290 urkundlich nachgewiesene Bertold Steinmar von Klingenau, selbst jenen Ausspruch sich angeeignet, der den Winterstetten so betrübte. Steinmar hat höfische Minnelieder gedichtet, die sich durch frischen und flotten Ton auszeichnen, dann aber den Frauendienst gründlich satt bekommen.

„Ich weiß wohl", sagt er, „es ist eine alte Rede, daß ein armes Minnerlein ein rechter Märtyrer ist; mit diesen Leuten war ich einst unter einem Joche. Ach! ich will sie lassen und in daz luoder treten (ein Schlemmer werden)." So besingt er statt des Mai dessen Feind, den Herbst mit seinen Gänsen, Hühnern, Schweinen und Würsten, mit seinen Schmausereien von unendlich viel Gängen und seinem Wein, von dem er derartige Mengen in sich zu schütten gedenkt, daß die Seele sich vor dem Gusse auf eine Rippe flüchten muß. Das höfische Tagelied verspottet er wegen der auch schon von Lichtenstein beanstandeten Unwahrscheinlichkeit der Rolle des Wächters; die Helden seines Tageliedes sind der Knecht und die Magd, die durch den Ruf des Hirten zum Auslassen des Viehes vom Stroh aufgeschreckt werden, und seine Minnelieder richtet er jetzt an eine hübsche Kräutersucherin oder an eine feine Dienstmagd, deren Huld er freilich nicht gewinnen kann, weil sie dafür ein Paar Schuhe verlangt.

So hat die blasse Sentimentalität des höfischen Minnesanges schließlich zur lustigsten Parodie, sein verstiegener Idealismus zum derbsten Naturalismus geführt. Auch hier sehen wir schon den Geist der folgenden Jahrhunderte sich regen. Zunächst freilich geht der Frauendienst und seine Poesie noch unbeirrt neben dieser parodistischen und dörperlichen Lyrik einher. Ein Landsmann und Zeitgenosse Steinmars, Meister Johannes Hadloub, der im Jahre

1302 als Hausbesitzer in Zürich urkundlich nachgewiesen ist, vereinigt friedlich die beiden Richtungen. Er ist noch ein Frauenverehrer alten Stils, ein bürgerliches Seitenstück zu Ulrich von Lichtenstein: so schwärmerisch dient er seiner Auserwählten seit ihrer beider Kindheit, so bescheiden sind seine Erfolge, und so auf das Erlebte eingehend sind die Lieder, die diesem Verhältnis entsprossen. Wenn er sie einmal von ferne sieht, wenn er sie trifft und die Befangenheit der Liebe die Gelegenheit, sie anzureden, ungenutzt verstreichen läßt, wenn sie sich vor ihm zurückzieht, ihn nicht grüßt, oder wenn sie gegen jemand anders einmal eine freundliche Frage nach ihm fallen läßt: das alles sind für Hadloub wie für Lichtenstein Ereignisse, die das Herz in fiebernde Aufregung versetzen können. Nahte Lichtenstein sich seiner Dame als Bettler, so macht Hadloub sich eines Morgens in Pilgerkleidung an sie heran, als sie zur Frühmesse geht, und heftet ihr einen Brief an den Mantel, der „tiefe Rede von der Minne", also wohl ein Büchlein nach Lichtensteins und Hartmanns Art enthielt. Aber sie läßt ihm nicht merken, ob sie es überhaupt gelesen hat. Wie seinem ritterlichen Gegenbilde, so sind auch ihm freundliche Vermittler behilflich.

Die vornehmsten Persönlichkeiten von Zürich und Umgegend, „edle Frauen, hohe Pfaffen, treffliche Ritter" interessieren sich für das Verhältnis, unter ihnen auch Rüdiger Manesse, von dessen Liedersammlung (vgl. S. 177 und 178, Anmerkung) Hadloub uns berichtet. Einer von ihnen bewegt die Angebetete zu dem Versprechen, ihren Verehrer einmal vorzulassen und ein huldvolles Wort des Grußes an ihn zu richten; aber als er kommt, schließt sie sich vor ihm ein. Nur einmal haben seine Gönner sie vermocht, ihn in ihrer und vornehmer Frauen Gegenwart zu empfangen. Als er aber eintrat, wandte sie sich von ihm; da fiel er vor Leid ohnmächtig nieder. Die Herren trugen ihn zu ihr, mitleidig reichte sie ihm ihre Hand; da erholte er sich und genoß die Seligkeit ihres freundlichen Blickes und ihrer Anrede. Als er ihre Hand zu fest drückte, biß sie ihn in die seine; aber das bereitete ihm nicht, wie sie beabsichtigte, Schmerz, sondern nur neue Wonne. Die Freunde vermögen sie schließlich noch, ihm ein Andenken zu schenken, und sie reicht ihm ein knöchernes Nadelbüchschen; aber damit haben auch die Erweisungen ihrer Huld bereits ihren Höhepunkt und ihr Ende erreicht.

Die große Heidelberger Liederhandschrift hat diese Begegnung und die Pilgerszene im Bilde festgehalten (vgl. die beigeheftete farbige Tafel „Meister Johannes Hadloub"). Meister Gottfried Keller aber hat in unseren Tagen die Liebesgeschichte des empfindsamen Sängers zu einem lebensvolleren und lebenswahreren Bilde gestaltet, als dieser selbst und der alte Maler es einst vermocht hatten.

Und dieser schüchterne und schwärmende Frauenverehrer singt nun auch derbe Lieder von den Liebeshändeln und Liebesfreuden der Bauern und der Bauerndirnen, von den Genüssen, die der Herbst bei der Ernte als Gelegenheitsmacher für die verliebten Burschen und Mägde, bei den Schlachtfesten als großer Schwein- und Weinspender für alle Schlemmer bringt. Die Mode verlangte eben bereits auch diese Liedergattung. Und Mode ist sie bei Hadloub; daß er in Wahrheit ein Anhänger des alten Minnekultus ist, verhehlt er nicht.

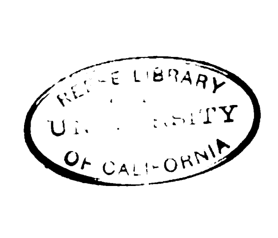
Wie schnell sich aber diese Geschmacksrichtung und Geschmacksmischung verbreitet hat, zeigt sich, wenn gleichzeitig mit dem Schweizer Hadloub an den Ufern der Ostsee Fürst Wizlav III. von Rügen sowohl höfische Minnelieder nach Neifens kunstvoller und frischer Art als auch ein Herbstlied dichtet.

Wie sich der in Walther von der Vogelweide gipfelnden höfisch-ritterlichen Lyrik bei den Minnesängern das bäurisch-volksmäßige Element beigesellt, so findet unter den Dichtern, in deren Händen vor allem die Spruchpoesie ruht, eine bürgerlich-gelehrte Richtung Eingang. Die eine wie die andere Erscheinung ist ein Vorbote der folgenden Litteraturperiode. Seit dem Auftreten adliger Berufssänger streben auch die bürgerlichen Fahrenden höher



Meister Johannes Hadloub.

Aus der großen Heidelberger Liederhandschrift (14. Jahrh.) in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg.



hinaus. In der Zeit nach Walther versucht sich mancher von ihnen auch im Minnesange. Denn wenn sie auch keiner Dame förmlichen Dienst widmen konnten, so mochten sie es doch mit Gesängen der niederen Minne, mit höfischen wânwîsen und mit unpersönlichen und lehrhaft gefärbten Liedern von Minne und Frauen im allgemeinen wagen.

Für gleichberechtigt mit den adligen Sängern konnten sie freilich auf diesem Gebiete niemals gelten. Die metrischen Gesetze der höfischen Kunst konnten sie mit allen Feinheiten und Schwierigkeiten übernehmen und befolgen, den Hauptgegenstand ihrer Lyrik aber bildete doch das alte didaktisch-geistlich-persönliche Repertoire der fahrenden Spruchdichter. Und hier mochten sie es wenigstens in einer Beziehung den ritterlichen Sängern und zugleich der großen Masse der Spielleute zuvorthun: sie konnten versuchen, durch Gelehrsamkeit zu glänzen. Eine Gelehrtenlyrik hatte ja in Deutschland längst existiert. Es war die lateinische Dichtung der Vaganten, in der der Stolz des gelehrt Gebildeten gegenüber den „dummen Bestien", den Laien, deutlich genug zum Ausdruck kommt. Wo aber diese fahrenden Kleriker mit den Laien selbst in Berührung traten, suchten sie ihnen mit tiefgründiger Gelehrsamkeit zu imponieren, mochten nun die Verlottertsten unter ihnen mit Geheimmitteln und Zauberkünsten den Bauern ihr Geld abschwindeln, oder mochten andere wie mit den lateinischen Liedern bei geistlichen Zuhörern so auch mit deutschen bei einem Laienpublikum ihr Glück versuchen.

Ein Dichter dieser Art war der Marner, ein Schwabe, der seit 1231 nachzuweisen ist und zwischen 1267 und 1287 als alter, blinder Mann ermordet wurde. In lateinischen Liedern pries er kirchliche Prälaten in der Hoffnung auf ihre Freigebigkeit, sang vom Frühling wie andere Vaganten und gab ein kunstvoll geformtes Verzeichnis der freien Künste und Wissenschaften. Aber neben solchen Poemen in der Gelehrtensprache, die ihm in einer Chronik das Lob eines ausgezeichneten Dichters eintrugen, verfaßte er auch deutsche Lieder und Sprüche, deren eine weit größere Anzahl erhalten ist. Sie zeigen, daß er sich der Formen und Gattungen der höfischen Kunstlyrik bemächtigt hat, wie sie in Lied und Spruch durch Walther von der Vogelweide vertreten waren, den er verehrungsvoll seinen Meister nennt. Doch tritt der Minnesang hinter der großen Menge seiner Sprüche sehr zurück, und neben den rein höfischen Liebesliedern stehen vagantenmäßig volkstümliche und lehrhafte. Unter seinen Sprüchen finden sich alle üblichen Arten: er wendet sich in ihnen an weltliche Gönner wie in den lateinischen Liedern an geistliche; er streitet gegen Kunstrivalen, geißelt Übelstände in Kirche und Staat, erteilt Sittenlehren und bedient sich gelegentlich der Formen der Fabel, des Beispiels, der Priamel, des Lügenmärchens. Was ihn aber von Spruchdichtern wie Walther und Reinmar von Zweter scheidet, ist das Hervorkehren theologischer und naturhistorischer Gelehrsamkeit, obwohl er darin anderen Vertretern dieser Richtung gegenüber noch Maß hält.

In seinen zahlreichen geistlichen Sprüchen, namentlich denen auf die heilige Jungfrau, zeigt er wohlgefällig seine Kenntnisse in scholastischer und mystischer Exegese, besonders in der symbolischen und typischen Beziehung des Alten Testaments auf das neue. Für seine naturgeschichtliche Weisheit legt er durch Reminiszenzen aus dem „Physiologus" (vgl. S. 50) Zeugnis ab, indem er erzählt, wie des Löwen Kind tot geboren und erst durch das Brüllen des Alten zum Leben erweckt wird, wie der Elefant die Leibesfrucht im Wasser empfängt, wie der Strauß seine Eier dadurch ausbrütet, daß er sie drei Tage lang mit seinen roten Augen ansieht, wie der Adler nur diejenigen unter seinen Jungen leben läßt, die in die Sonne sehen können, wie der Pelikan seine Brut vor Liebe zerfleischt und sie dann mit seinem eigenen Blute wieder belebt, wie der Phönix sich verbrennt und wieder verjüngt und Ähnliches. Freilich hat er mit seiner Gelehrsamkeit nicht überall Beifall gefunden; in einem Spruche klagt er, wenn er den Leuten seine Lieder vorsinge, so wollten sie lieber von Dietrich von Bern, König Rother, Kriemhildens Verrat, Siegfrieds oder Eckes Tod und dergleichen Dingen hören.

Andere aber wußten seine Kunst sehr zu loben, und eine ganze Reihe von bürgerlichen Spruchdichtern hat sich neben ihm und nach ihm nicht nur mit Erfolg in jener Manier hervorgethan, sondern den Marner auch vielfach überboten. Zum Teil sind sie, wie der Marner, verunglückte Kleriker gewesen, zum Teil haben sie, wie Wolfram von Eschenbach, ihre Kenntnisse vom Hörensagen, und Wolfram selbst mit seiner vielbewunderten geheimnisvollen Art hat ihre Dichtung stark beeinflußt. In Süddeutschland gehören der Kanzler und der Meister Boppe, in Norddeutschland Rumezland und Regenbogen zu dieser Richtung, in Mitteldeutschland der Meißner und als der fruchtbarste und berühmteste von allen Heinrich von Meißen, genannt der Frauenlob.

Frauenlob thut es in Gelehrsamkeit, in tiefsinnig gesuchter Ausdrucksweise und in künstlich verschnörkelten Formen allen anderen zuvor. Er ist zweifellos so gut wie der Marner auf einer gelehrten Schule ausgebildet, und er hat sich mehr theologisches Wissen als jener angeeignet. So singt er in einem langen Leiche ein stilistisch überaus gekünsteltes Lob auf die Gottesmutter im Anschluß an das Hohelied, das er unter Einflechtung zahlreicher gelehrter Anspielungen auf andere symbolisch gefaßte Bibelstellen auf Maria deutet. In einem anderen Leich behandelt er in ganz entsprechender Weise das heilige Kreuz und die Trinität, und in einer ganzen Reihe von Sprüchen bietet er seinen Hörern scholastische Spekulationen über die Geheimnisse der göttlichen Natur und Geburt, biblische Geschichten mit Auslegung, gelegentlich unter Heranziehung jüdischer Traditionen, allerlei Weisheit aus der Astronomie, der Mathematik, der theoretischen Musik und der Naturgeschichte.

Aber Frauenlob war nicht etwa ein Geistlicher, sondern ein fahrender Sänger, der auch künstliche Minnelieder und weltliche Sprüche aller Gattungen dichtete und die Gunst der verschiedensten Fürsten und Edlen suchte und fand. Von Kärnten bis an die Ostsee und bis zum Rhein zog er in den Jahren 1278 bis 1311 an den Höfen umher; dann scheint er in Mainz seßhaft geworden zu sein, wo er andere im Gesange schulmäßig ausbildete, bis er dort im Jahre 1318 starb und im Dome bestattet wurde. Daß er von Frauen zu Grabe getragen sei, wurde nicht viel später erzählt. Auch als Sage zeigt diese Überlieferung, daß der gelehrte Poet sich einen Ruf erworben hatte, der, was viel sagen will, hinter seiner Selbsteinschätzung kaum zurückstand. Mit seinem Wissen prunkt er in den weltlichen Gedichten nicht weniger als in den geistlichen; und neben seiner Gelehrsamkeit bringt er auch gern seine umfassenden Sagenkenntnisse an. Wie viel er sich auf seine Kunst zu gute thut, zeigt er, wenn er sich wiederholentlich gegen die Meinung wendet, daß die Blütezeit der deutschen Dichtung vorüber sei, daß es Sänger wie Walther von der Vogelweide und dessen Zeitgenossen doch nicht mehr gebe. Meister, die von der Natur und Gott begnadet seien, gebe es, so sagt er, zu allen Zeiten; ja er behauptet, Leute wie Walther, Wolfram und Reinmar hätten ihren Gesang doch nur obenhin aus dem Schaume geschöpft, während seine Kunst aus des Kessels Grunde gehe; er sei mehr als sie alle. Andere, wie der Marner, erkennen die Überlegenheit der alten Sänger willig an; aber mit aller Entschiedenheit beanspruchen sie doch auch als Meister des Gesanges geachtet zu werden.

Meister und Kunst sind die beiden Schlagworte, mit denen sie sich hoch über die Spielleute erheben und den ritterlichen Sängern mindestens gleichstellen. Kunstmäßige musikalische Ausbildung setzen ihre Kompositionen voraus; und in ihren Texten geben sie sich gern den Anschein, als wenn außer der Theorie der Musik auch die sechs anderen freien Künste für ihren Beruf erforderlich seien. In diesem Geiste singen sie in deutschen Gedichten wie der Marner in seinem lateinischen von den sieben Künsten, als wären sie Meister (d. h. Magister) im Sinne des

Magister der freien Künste, und spätere Tradition erkannte einzelnen unter ihnen auch diese gelehrte Würde oder noch eine höhere ausdrücklich zu; so galt Boppe ihr als Magister, Frauenlob als Doktor der Theologie.

Neben dem häufigen meister oder sanges meister kommt auch der Ausdruck meistersinger in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wenigstens vereinzelt vor, nicht minder meistersanc für die kunstmäßig geregelte deutsche Dichtung, wie sie von diesen Leuten gepflegt wird. Der Sache nach sind diese bürgerlichen Berufsdichter unter allen Umständen die eigentlichen Begründer des deutschen Meistergesanges. In formaler Beziehung bewegt sich die Kunst der späteren Meistersinger durchaus in dem Geleise fort, das sie gefahren sind. Die Grundsätze ihres Strophenbaues und ihre besonderen Reimkünste bleiben in Gültigkeit und werden, ehe man die Gesetze über die Formen des Meistergesanges in prosaischen „Tabulaturen" zusammenfaßt, in besonderen Gedichten erörtert, die jenen älteren von der Musik und von den sieben Künsten am meisten verwandt sind. Viele der Töne, welche die alten Meister erfunden haben, bleiben in Übung; man dichtet neue Texte auf sie, ja man nimmt zeitweilig von neuen Kompositionen ausdrücklich Abstand. Aber auch, wo solche Beschränkung nicht galt, genossen doch die alten Weisen das höchste Ansehen. Ein Ton des Marners, Frauenlobs, Regenbogens und des dem 14. Jahrhundert angehörigen Heinrich von Müglin machen die vier gekrönten Töne aus, die noch nach der Nürnberger Meistersingerordnung, wie sie uns Wagenseil im Jahre 1697 in seiner Schrift von der Meistersinger holdseliger Kunst mitteilt, jeder Sänger bei der Freiung, d. h. wenn er unter die Zahl der Meister aufgenommen werden wollte, singen mußte.

Aber nicht nur für die Formen, sondern auch für den Inhalt des späteren Meistergesanges bleiben die Dichtungen jener Fahrenden des 13. Jahrhunderts maßgebend. Gerade was für ihre Poesie im Gegensatz zur ritterlichen und zur volksmäßigen charakteristisch ist, die Einmischung von Brocken scholastischen Wissens, die Vorliebe für Sprüche, in denen sie ihre verborgenen Künste, ihre geheimnisvolle und anspruchsvolle Gelehrsamkeit an den Tag legen können, gerade das wirkt später noch am stärksten nach. Die Gedichte von der Natur, von der Astronomie, von den sieben freien Künsten und vor allem von Gott und von der Jungfrau Maria bleiben unter den verschiedenen Gattungen des Meistergesanges in der höchsten Geltung, so daß bei den großen öffentlichen Vorstellungen der Meistersinger im 16. Jahrhundert, den Hauptsingen, bei denen auch die Preise verteilt wurden, nur Lieder dieser Gattung, meist nur solche theologischen Inhaltes, gesungen werden durften.

Die Wettsingen bildeten den eigentlichen Gipfelpunkt im Leben der Meistersingerschulen, und auch sie wurzeln in der Dichtung der Meister des 13. Jahrhunderts. Wettgesänge und Streitgedichte spielen in dieser keine geringe Rolle. Der ausgeprägte Kunststolz und der Konkurrenzneid führten diese Berufsdichter dazu, daß einer den anderen mit seinen Leistungen oder durch persönliche Angriffe auszustechen suchte. Ältere Sänger waren ihnen in Hohnsprüchen gegen Kunstrivalen schon vorangegangen. Walther von der Vogelweide hat nicht nur indirekt und in vornehmerer Weise Reinmar von Hagenau, sondern auch in direkter Anrede und mit verblüffender Grobheit einen geringeren Poeten angegriffen. Aber bei den bürgerlichen Epigonen tritt doch diese unerfreuliche Gattung ganz anders hervor: kaum ein Meister, von dem wir nicht einen Schmähspruch gegen einen seiner Genossen besäßen.

So schilt z. B. der Marner in einem Spruche den Reinmar von Zweter einen Plagiator, einen Tönedieb, einen Schwindler, der aus einem Pfennig ein Pfund mache, der sein Bier ohne Malz braue, einen Lügner, Schmeichler und neidischen Kerl. Er selbst wird dann wieder von anderen nicht weniger

abgekanzelt. Einer schilt ihn einen aller Kunst baren Lügner, weil er nicht richtig angegeben habe, wie der Strauß seine Jungen ausbrüte, wie der Pelikan seine Kinder belebe, wie der Phönix sich verjünge; und so fliegen wegen der nichtigsten Anlässe die ärgsten Schmähungen hin und her.

Inwieweit es schon damals üblich war, daß sich die Meister mit solchen Sprüchen vor dem Publikum gegenübertraten, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls hat sich in den Meistersingerschulen aus ihnen eine besondere Art des Wettgesanges, die „Reizungen", „Strafen", „Schändungen", entwickelt, in denen einer den anderen in Hohnreden zu übertreffen suchte. Sicher kam es schon zu Frauenlobs Zeit vor, daß zwei Meister einen Wettgesang aufführten, in dem einer es dem anderen in geheimnisvoller Weisheit, wie später bei den Hauptsingen, zuvorzuthun suchte. Eine Ausforderung zu solchem Streit, die zugleich für die hochtrabende renommistische Art dieser Meister bezeichnend ist, findet sich unter Frauenlobs Gedichten:

„Laß laufen das Gestirn, so will ich den Wind stürmen lassen; willst du den Donner binden, so werde ich den Blitz fesseln; kannst du die Regentropfen zählen, so zähle ich dir Laub, Gras und den Meeressand. Nun wird das Hirn versucht werden, und wieviel Kraft fünf Sinne haben, wieviel Weisheit zwei Herzen mit den Klauen des Verstandes begreifen können. Hier wird die Wahl gestellt: ihr sollt wählen, ob euch sein Bach oder mein Fluß lieber sei: vom Quell des Pegasus strömen sie beide her; die, welche Kunst recht merken können, die merken diese Rede (diesen Redestreit)" u. s. w.

Mit den letzten Worten ist schon auf die Merker, die Kunstrichter, Bezug genommen, die wie später in den Meistersingerschulen, so auch jetzt schon solche Wettsingen zu entscheiden hatten. Ihrer Neigung zur Geheimniskrämerei konnten die Meister besonders in der altüberlieferten Gattung der Rätseldichtung frönen, die sich dann wieder ganz besonders zur Weisheitsprobe im Wettgesang eignete. Ein solcher Rätselstreit ist uns zwischen den beiden Meistern Singuf und Rumeland überliefert.

Singuf.

„Wer ein durchgründ'ger Meister sei,
der nehm' noch kluger Meister drei
zu Hilfe, daß er deute
mein Rätsel: Schwerer ist's als Blei,
es wohnet jedem Menschen bei,
bezwinget alle Leute.
Es ist so alt
als wie der Mann,
der keine Mutter je gewann;
es ist noch dümmer als ein Kind,
es schleicht durch heile Wände;
nicht Regen schreckt es ab noch Wind,
nicht Füße hat's noch Hände
und fährt durch manchen stummen Wald."

Rumeland.

„Singuf herbei vier Meister rief,
hat ihnen dann sein Rätsel tief
verscharret in dem Sande.
Zu allzu stolzem Ton verlief
sich da sein Wort. Das Ding ist schief
und bringt ihm nichts als Schande.
Er meint den Schlaf.
Jedoch der kann
so alt nicht sein als wie der Mann,
denn eher als der Schlaf war schon
der erste Mensch auf Erden.
Dem Sündenfall zum bösen Lohn
ließ Gott den Schlaf dann werden:
als Strafe ihn die Gabe traf."

Ebenso verbindet sich auch eine andere alte Art der Spruchdichtung in dieser Zeit mit der Ausforderung zum Wettgesang, das Lob des Gönners. Ein solches Singturnier eröffnet der Sänger Hermann Damen mit Ausdrücken, die zeigen, wie diese Meister sich in ihrer Weise auch den Rittern zur Seite stellten:

„Steht auf, laßt mich auf den Kampfplatz treten! Ich will mit Lobgesang fechten für die Brandenburger Fürsten. Werde ich hier bestanden, so daß mich einer im Lobe überwinden will, so hole ich mir aus der Kammer der Kunst ein Schwert, das unübertrefflich schneidet, und einen Schirmschild, der noch niemals durch Kunst durchbohrt ist", u. s. w.

Nichts weiter als eine Reihe solcher Lob- und Rätselwettgesänge ist die Dichtung vom Wartburgkriege. Der erste Teil ist ganz dramatisch gehalten. In der Rolle älterer Dichter stellen sich die Sänger zum Wettlob einander gegenüber.

Genau wie Hermann Damen tritt Heinrich von Ofterdingen, ein auch sonst genannter Dichter, von dem wir jedoch nichts Verläßliches wissen, vor dem Landgrafen Hermann und seiner Gemahlin in den Kreis, um alle Sänger mit Turnierausdrücken zum Kampf um das Lob des Fürsten von Österreich herauszufordern, mit welchem er das Lob beliebiger drei anderer Fürsten übertreffen werde. Wer unterliege, dessen Haupt solle dem Henker verfallen sein. Walther von der Vogelweide preist dem gegenüber den König von Frankreich, der tugendhafte Schreiber, von dem uns einige Minnelieder überliefert sind, den Landgrafen von Thüringen, ein auch sonst bezeugter Biterolf den Grafen von Henneberg; Reinmar von Zweter und Wolfram von Eschenbach unterstützen den Schreiber im Lobe des Landgrafen, während dazwischen Ofterdingen den Österreicher in hitzigem Kampfe verteidigt. Da scheint Walther auf seine Seite treten zu wollen. Er bringt ihn dazu, seinen Helden der Sonne gleichzustellen. Dann hält er ihn beim Worte und führt aus, daß nach den besten Zeugnissen der Tag mehr gelte als die Sonne; so habe Heinrich dem Österreicher selbst nicht den höchsten Rang zugewiesen: der Landgraf von Thüringen sei der die ganze Welt erfreuende Tag, der Herzog von Österreich der Sonnenschein, der ihm nachgehe. So ist der Ofterdinger unterlegen, sein Leben verfallen; aber unter Fürsprache der Landgräfin wird es ihm gefristet und ihm gestattet, Klingsor von Ungerland, eine mysteriöse Gestalt aus Wolframs „Parzival", herbeizuholen.

Damit lenkt die Dichtung in ein ganz neues Fahrwasser ein; sie geht in einen in anderer Strophenform gedichteten Rätselstreit zwischen Wolfram und Klingsor über, in dem dieser mit Hilfe eines teuflischen Geistes den Weisen von Eschenbach vergeblich in jener wunderlichen Gelehrsamkeit zu überwinden sucht, in welcher Wolfram selbst den Meistern vorangeleuchtet hatte. Mancherlei anderweitige Bestandteile setzten sich dann an die in verschiedenen weit auseinandergehenden Rezensionen überlieferte Dichtung an.

Sie selbst, von Meistern der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verfaßt, legt ein interessantes Zeugnis dafür ab, welche Rolle der Wettgesang in der Poesie dieser Kreise spielte. Der Streit um den Vorzug des einen und des anderen Fürsten gehört in eine Gattung der poetischen Disputation, die man das „geteilte Spiel" nannte, und die einer französischen Dichtungsart, dem jeu parti verwandt ist. Von zwei Streitenden übernimmt jeder die Verteidigung eines bestimmten Satzes; es handelt sich darum, wer den Gegner durch dialektische Künste überwindet. Die Meister konnten es da den Disputationen ihrer gelehrten Ideale, der Magister, nachzuthun suchen, und so haben wir auch solche poetische Wettstreite, in denen die ärgsten Wortspaltereien getrieben wurden. An die Vorliebe des jeu parti für Sätze aus der Dialektik der Minne erinnert es, wenn ein langer Liederstreit zwischen Frauenlob und dem Regenbogen, der aus einem Schmied ein Sänger von gelehrten Manieren geworden war, die Frage behandelt, ob Weib oder Frau der edlere Name sei. Uns scheint bei diesem Streite der Meister Rumeland der Verständigste, der als Richter das Wort spricht: „Ich gebe um euren ganzen Kampf nicht den Fuß einer Henne; Frau und Weib sind dasselbe." Aber Regenbogens Name wurde besonders durch diesen Streit berühmt, und der Handwerker, der es so weit gebracht hatte, daß er es mit dem gelehrtesten Sänger aufnehmen konnte, erscheint wie das Ideal der späteren Meistersinger.

So leitet die Dichtung der bürgerlichen Fahrenden durch die mannigfaltigsten Verbindungsfäden zu dem schulmäßigen Meistergesange des 15. und 16. Jahrhunderts über. Alle die wesentlichen Elemente desselben sind bereits in ihr vorhanden; nur die zunftmäßige Organisation seßhafter Meister fehlt noch dem 13. wie auch dem 14. Jahrhundert.

Spruchpoesie, Liederdichtung und Epik dieses ganzen Zeitraums enthalten einen Schatz von religiösen, moralischen und gesellschaftlichen Lebensregeln, dessen Bedeutung für eine selbständige Geistesbildung des deutschen Laien nicht gering anzuschlagen ist. Sinnsprüche der Bibel, klassischer und mittelalterlicher Schriftsteller, die durch Kirche und Schule vermittelt wurden, ritterliche und volkstümliche Überlieferungen bilden im Verein mit eigener Erfahrung

und Beobachtung die Quellen, aus denen jener Reichtum fließt. Man faßte ihn auch in selbständige umfänglichere Lehrgedichte.

Lateinische Schullektüre in deutschen Versen boten zwei Dichtungen dieser Art: die Tugendlehre des thüringischen Kaplans Wernher von Elmendorf, die im Anschluß an ein beliebtes Handbuch der Moralphilosophie die Sentenzen lateinischer Klassiker verarbeitete, und der deutsche Cato, die Umdichtung einer das ganze Mittelalter hindurch in und außerhalb der Schule vielgelesenen Distichensammlung, die dem Cato zugeschrieben und als Unterweisung an seinen Sohn in den Mund gelegt wurde. Während Notkers althochdeutsche Prosaübersetzung dieses Büchelchens verloren gegangen ist (vgl. S. 57), erfuhren die mittelhochdeutschen Verse eine große Verbreitung und verschiedene Erweiterungen. Zu einer Art ritterlichen Laienevangeliums setzten sich schon die Lehren des Anstandes, der Weisheit und der Tugend zusammen, wie sie etwa Walther von der Vogelweide in Liedern und Sprüchen den Rittern und den Fürsten, der Jugend und den Frauen vorträgt, wie sie im „Parzival" Gurnemanz dem jungen Helden, im „Wigalois" Gawein seinem Sohn erteilt, wie sie bei Hartmann, Gottfried und anderen zerstreut sind. Auch strophische Lehren dieser Art, die ein König Tirol von Schotten seinem Sohn Fridebrant gibt, werden nur als Fragment eines Epos zu gelten haben, von dem auch ein erzählendes Bruchstück vorliegt.

Dagegen hat ein Herr von Windesbach in Bayern, der „Winsbeke", dasselbe Motiv, die Unterweisung des Sohnes durch den Vater in den Tugenden und Pflichten des Rittertums, in einer eigenen kleinen Dichtung behandelt. Wie der alte Titurel im Eingang von Wolframs unvollendetem Epos von einem thatenreichen ritterlichen Leben Abschied nimmt und alle Hoffnung auf seinen Sohn setzt, so auch der greise Ritter, der hier das Wort ergreift. Und etwas von der feierlichen Würde der Titurelverse klingt aus den Strophen dieses Gedichtes, etwas von Wolframs hohem sittlich-religiösen Ernst in der Auffassung des Rittertums liegt über seinem Inhalt.

Die Liebe zu Gott wird allem vorangestellt, ihr folgt die Ehrerbietung vor der von den Laien mit Unrecht von je gehaßten Geistlichkeit, nach deren Lehre man handeln müsse, auch wo ihre Werke zu verurteilen seien. Treue Ehe, treue Liebe und hohe Achtung sind die Gesetze, die für das Verhältnis zum Weibe gelten, und die veredelnde Macht der Minne wird in diese Worte gefaßt:

Sohn, wenn du Arzenei begehrst,
will ich dir kund thun einen Trank,
dich führt dein Glück, wenn du ihn leerst,
nie wirst du dann an Tugend krank,
sei kurz dein Leben, sei es lang:
Ein reines Weib nimm in dein Herz mit treuer Lieb' und ohne Wank:
Was immer Schlechtes drinnen sei,
dich macht, wie Balsam Gift vertreibt, davon des Weibes Güte frei.

Am Ritterschilde haften fünf Pflichten: edler Anstand, Treue, Freigebigkeit, Kühnheit und Geradheit; wer sie nicht mit übernimmt, sobald er den Schild ergreift, der läßt ihn besser an der Wand hängen. So ist auch der Adel nichts wert ohne edle Gesinnung, ein Gedanke, der wieder und wieder aus der Dichtung dieser ganzen Zeit aufleuchtet:

Sohn, Adel ist vergeudet Gut
bei Mann und Weib, wenn Tugend fehlt,
als würf' ein Korn man in die Flut
des Rheines, daß sie's spurlos hehlt.
Wer Tugend hat, zum Adel zählt
und ehret hoch sein ganz Geschlecht. Ich hab' zum Freunde mir erwählt
den Niedern, der nach Ehren strebt,
statt eines hohen Herren, der je länger, je verworfner lebt.

Eine Lehre der Mutter an ihre Tochter über weibliches Benehmen und weibliche Tugenden im Minneleben wurde von einem geringeren Dichter nach dem Vorbilde des Winsbeken in derselben Strophenform verfaßt und dem Gedichte unter der Überschrift „Die Winsbekin“ angehängt, nachdem jenes von anderer Hand noch eine geistliche Fortsetzung in völlig unritterlichem, mönchischem Sinne erhalten hatte.

Besser vereinigten sich ritterliche und klerikale Anschauungen in dem großen Lehrgedichte eines Mannes, den schon seine Lebensverhältnisse mit beiden vertraut gemacht hatten, in dem „Welschen Gast“ Thomasins von Zirclaere (Cerchiari in Friaul). Dienstmann des sängerfreundlichen Patriarchen Wolfger von Aquileja, des Gönners Walthers von der Vogelweide, und auf einer Gelehrtenschule erzogen, Kanonikus und in stetem Verkehr mit höfisch-ritterlichen Kreisen, hatte er die verschiedenartigen Bildungselemente seiner Zeit in sich aufgenommen. Er war in der deutschen höfischen Dichtung wie in der lateinischen geistlichen und weltlichen Litteratur bewandert und beherrschte sowohl die deutsche wie die italienische und französische Sprache. Mit der Weite des Gesichtskreises vereinte er Ruhe der Beobachtung, Vorsicht des Urteils und sittlichen Ernst. Selbst ein Mann der höfischen mâze, war er so recht geeignet, einen Kodex der Sitten- und Anstandslehre für die höheren Kreise zu entwerfen. So hatte er schon in „welscher“, d. h. in italienischer oder französischer Sprache, vermutlich in letzterer, nach eigenem Zeugnis ein Buch vom höfischen Wesen geschrieben, ehe er die deutsche Dichtung unternahm, die er den „welschen Gast“ nannte, weil sie als ein Fremdling aus Italien im deutschen Lande einkehren und bei diesem wie bei einer guten Hausfrau freundlichen Empfang heischen sollte. Es war ihm heiliger Ernst um die Sache, als er sich im Laufe des Jahres 1215 in sein Studierzimmer einschloß und allen gewohnten Freuden höfischer Geselligkeit entsagte, um Monat für Monat je ein Buch von fast 1500 Versen an seinem Werke zu dichten, bis er es mit dem zehnten abschließen konnte.

Das erste behandelt ähnlich dem verlorenen welschen Gedichte die höfische Zucht mit besonderer Rücksicht auf die Jugend. Dieser empfiehlt er auch die höfischen Epen als geeignete Lektüre. Die jungen Mädchen mögen sich Andromache, Enîten, Penelope, Blancheflur und andere, die Junker Gawein, Clîes, Erec, Iwein, Artus, Karl, Alexander, Tristan u. s. w. zum Ideal wählen. Das Beispiel von Artus' bösem Seneschall Kei sollen sie meiden; aber leider nehmen die Keie jetzt überhand, während ein Parzival nicht mehr zu finden ist. So gut aber diese ganzen unwahren Geschichten für einen geringeren Bildungsgrad auch seien, Verständigere und Gereiftere sollen ernstere Dinge treiben.

Die übrigen Bücher der Dichtung Thomasins enthalten eine von mannigfachen Exkursen und Beispielen aus der biblischen und weltlichen Geschichte durchflochtene Lehre von den Tugenden, Pflichten und Lastern. Die unstæte, deren Begriff bei ihm von der bloßen Launenhaftigkeit bis zur völligen sittlichen Haltlosigkeit die verschiedensten Schattierungen durchläuft, ist die Wurzel aller übeln, die stæte die aller guten Eigenschaften. Jene hat die unmâze, diese die mâze zu Schwestern; die eine kann die Tugenden zu Untugenden, die andere Untugenden zu Tugenden machen. Das reht, d. i. hier im wesentlichen die Rechtspflege, und die milte (Freigebigkeit) bilden in selbständigerer Behandlung den Gegenstand der beiden letzten Bücher.

Thomasin hat bei seinen Erörterungen immer die höheren Stände im Auge, geistliche und weltliche Fürsten, Priester, Ritter und Damen. Die niederen Klassen kommen nur in ihrem Verhältnis zu jenen in Betracht, sei es, daß er die höheren zu einer milden Behandlung der Unterthanen mahnt, die in jedem den Menschen achten soll, sei es, daß er die niederen vor Neid und Unzufriedenheit warnt, indem er ihnen die Schattenseiten des Loses der Hochgestellten vor Augen führt. Er verschleiert nichts von den sittlichen Schäden in den oberen Schichten und schärft ihnen aufs ernsthafteste ihre wahren Verpflichtungen ein, aber er hütet sich doch, irgend an der bestehenden Ordnung zu rütteln. Jeder Stand soll sich in seinen Grenzen halten und den anderen achten; das schärft er besonders auch der Geistlichkeit und dem Laienstande bei ihren unablässigen gegenseitigen Neidereien und Feindseligkeiten ein.

So äußert er sich auch über Kaiser und Papst sehr maßvoll; an Otto sieht er die Überhebung gestraft, aber er hütet sich doch vor verletzenden Ausdrücken gegen ihn; Innocenz nimmt er gegen Walther

von der Vogelweide mit wohlgemeinter Ermahnung und schöner Auffassung von den Pflichten des Dichters und seiner Bedeutung in Schutz; Friedrich II. und die tapfere deutsche Ritterschaft fordert er eindringlich zum Kreuzzuge auf. Nur gegen die Ketzer verliert er seine vornehme Selbstbeherrschung vollständig. Er bedauert, daß man in Oberitalien nicht dem Beispiele des Herzogs Leopold von Österreich folge, der sie brate, damit sich der Teufel an ihnen nicht die Zähne ausbeiße. Das ist der glühende Haß des Mannes der Autorität und der bestehenden Ordnung gegen deren gefährlichste Feinde. Mit ihm stand er nicht allein. Zu gunsten der Ketzer erhebt sich in der deutschen Dichtung dieser Zeit keine einzige Stimme.

Phantasie und lebendige Gestaltungskraft sind nicht Thomasins Sache. So wenig er sie selbst besitzt, so wenig weiß er sie an der Dichtung anderer zu schätzen. In Belehrung und Sittenbesserung erschöpft sich ihm die Aufgabe der Poesie. Dieser Aufgabe aber hat er sich mit voller Hingabe und gutem Geschick gewidmet. Und so hat der „Welsche Gast" in der That die erhoffte freundliche Aufnahme in Deutschland gefunden. Die Anzahl der Handschriften, die sich von ihm erhalten haben, zeigt, daß er vom 13. bis ins 15. Jahrhundert ein vielgelesenes Buch war. Zu seiner Verbreitung trugen jedenfalls auch die Abbildungen bei, mit denen vermutlich schon Thomasin selbst sein Gedicht schmücken ließ, um auch bei der Jugend und den Illitteraten das Interesse dafür zu wecken, und die in fast sämtlichen Handschriften wiedergegeben wurden. Wir bieten eine Probe aus der ältesten Handschrift (s. die beigeheftete farbige Tafel „Eine Seite aus dem Welschen Gast").

Bei alledem ist freilich der „Welsche Gast" nicht annähernd so weit und so tief ins deutsche Volk und seine Litteratur eingedrungen wie ein Lehrgedicht, das ähnliche Gegenstände in ganz anderer Weise behandelt: die „Bescheidenheit" des Freidank. Freidanks Dichtung gehört in einen Kreis mit der alten Spruchdichtung der Fahrenden, wie Herger und Spervogel (vgl. S. 88) sie vertraten, Walther sie fortbildete. Jener geistlich-weltliche Sentenzenschatz, der, zum nicht geringen Teil Gemeingut des Volkes, besonders in diesen Kreisen gepflegt wurde, und nebenher einige Fabeln und andere lehrhafte Überlieferungen, die den Spielleuten gleichfalls vertraut waren, das bildet außer Freidanks eigenen Gedanken und Erfahrungen die Quellen oder auch den Inhalt der „Bescheidenheit". Das Wort bedeutet Erfahrenheit, Einsicht; beides sollte unter den Lesern des Buches gemehrt werden durch seine Bemerkungen über Gott und Welt, über Stände und Geschlechter, über Tugenden und Laster, über Güter und Pflichten, über Lebensmächte und Lebenserscheinungen. Wie ihm diese Gedankenspäne gerade aus der Überlieferung oder aus eigenem Sinnen und Wahrnehmen zuflogen, so brachte der Dichter sie zu verschiedenen Zeiten in die Form der Reimpaare und schrieb sie ohne ein bestimmtes Ordnungsprinzip nieder. Eine enger zusammengehörige Reihe solcher Sprüche ergaben ihm dann die Beobachtungen über römische Zustände, die er bei einem Aufenthalte in der ewigen Stadt machte, und ebenso formte er die Erfahrungen, die sich ihm als Teilnehmer an Friedrichs II. Kreuzfahrt in Akka aufdrängten, dort im Anfang des Jahres 1229 zu einer Spruchsammlung, die in einem selbständigeren Kapitel ein lebendiges Bild von den heillosen Zuständen des Heiligen Landes entwirft, wie sie damals die fromme Sehnsucht der deutschen Kreuzfahrer gründlich enttäuschten. Das ganze Werk hat man später einer Ordnung seiner einzelnen Bestandteile nach dem Inhalte und einer Einteilung in Kapitel unterzogen, und in dieser Gestalt ist es in einer Klasse von Handschriften auf uns gekommen, während eine andere die alte zufälligere Reihenfolge der Sprüche festgehalten hat.

Freidanks Dichtung hat in jeder Beziehung etwas weit Volkstümlicheres als der „Welsche Gast", besteht sie doch zum nicht geringen Teil aus Sprichwörtern, die längst im Volksmunde waren, und von denen manches noch heute genau so im Umlaufe ist. Aber auch, was er

Eine Seite aus dem „Welschen Gast".

Der unweise weises zunge hat,
der weise chan niht geben rat;
fur den alten dringet der iunge.
Daz vihe hat ainer mannes zunge
erwischet und wænt sprechen wol.
Ain iegelich man sol
hinne fur sein zunge han
stille und sol daz vihe lan
reden: daz ist worden reht.
Der herre sol eren den chneht,
di reitter suln gen ze fuzzen,
von reht di loter reiten muzzen.
Der hailige weissage sprach,
daz er di schalche reiten sach,
do di herren musten gen:
daz sol man also versten,
daz di boesen habent ere,
di frumen sint genidert sere.
Daz ist nu allez worden schein.
Warumbe sol daz also sein?
Da habent die untugenthaft
in der werlde maisterschaft.
Wie habt ir mich niht vernomen,
daz di berchbaume sint bechomen
herab zem mos? da daz mosgras
herabe in dem mos was
und du deu schamel nider lagen
und du wir hohe tische phlagen
und nider bench, wizzet daz,
daz deu werlt do stunt baz.
Do tet der herre und der chneht
daz si solten tun von reht.

Der Unweise hat eines Weisen Zunge,
der Weise kann nicht Rat geben;
vor den Alten drängt sich der Junge.[1]
Das Vieh hat eines Menschen Zunge
erwischt und wähnt, schön sprechen zu können.
Jedermann soll
hinfür seine Zunge stillhalten
und soll das Vieh reden lassen:
das ist Recht geworden.[2]
Der Herr soll den Knecht ehren,
die Reiter sollen zu Fuß gehen,
von Rechts wegen müssen die Bummler reiten.
Der heilige Prophet sprach,
daß er die Diener reiten sah,
während die Herren gehen mußten:
das soll man so verstehen,
daß die Niedrigen Ehre haben,
die Tüchtigen ganz herabgesetzt sind.
Das ist nun alles offenbar geworden.
Warum muß das so sein?
Weil die Untugendhaften
die Herrschaft in der Welt haben.
Wie? habt ihr mich nicht vernommen,
daß die Bergbäume herabgekommen sind
zum Moor? Als das Moorgras
drunten im Moor war,
und als die Schemel unten lagen,
und als wir hohe Tische hatten
und niedrige Bänke, wisset,
daß damals die Welt besser bestellt war.
Damals that der Herr und der Knecht
das, was sie von Rechts wegen thun sollten.

[1] Hierzu gehören die beiden Figuren rechts mit der Überschrift: Der iunge und der alte. Jener trägt das Spruchband: la mich vor, alter tor (laß mich voran, alter Thor), dieser: also stet deu werld nu (so steht die Welt jetzt). — [2] Auf diese Verse beziehen sich die vier übrigen Gestalten des Bildes: ganz links auf dem Richterstuhle der herre mit dem Spruchbande: wen wil du ze vorsprechen? (wen willst du zum Fürsprecher?). Der Angeredete schiebt einen Widder vor mit den auf seinem Spruchbande stehenden Worten: Den wider ich nem wol (ich würde gut thun, den Widder zu nehmen), wobei er sich fragend zu seinem Hintermanne wendet, dessen Antwort durch die Inschrift: Du hast rehte getan (du hast richtig gehandelt) angegeben ist.

Eine Seite aus dem „Welschen Gast“.

Der unweise weises zunge hat,
der weise chan niht geben rat;
fur den alten dringet der iunge.
Daz vihe hat aines manns zunge
erwischet und wênt sprechen wol.
Ain iegelich man sol
hinne fur sein zunge han
stille und sol daz vihe lan
reden: daz ist worden reht.
Der herre sol eren den chneht,
di reitter suln gen ze fuzzen,
von reht di loter reiten muzzen.
Der hailige weissage sprach,
daz er di schalche reiten sach,
do di herren musten gen:
daz sol man also versten,
daz di bœsen habent êre,
di frumen sint genidert sêre.
Daz ist nu allez worden schein.
Warumbe sol daz also sein?
Da habent die untugenthaft
in der werlde maisterschaft.
Wi? habt ir mich niht vernomen,
daz di berchbaume sint bechomen
herab zem mos? da daz mosgras
herabe in dem mos was
und du deu schamel nider lagen
und du wir hohe tische phlagen
und nidern bench, wizzet daz,
daz deu werlt do stunt baz.
Do tet der herre und der chneht
daz si solten tun von reht.

Der Unweise hat eines Weisen Zunge,
der Weise kann nicht Rat geben;
vor den Alten drängt sich der Junge.[1]
Das Vieh hat eines Menschen Zunge
erwischt und wähnt, schön sprechen zu können.
Jedermann soll
hinfür seine Zunge stillhalten
und soll das Vieh reden lassen:
das ist Recht geworden.[2]
Der Herr soll den Knecht ehren,
die Reiter sollen zu Fuß gehen,
von Rechts wegen müssen die Bummler reiten.
Der heilige Prophet sprach,
daß er die Diener reiten sah,
während die Herren gehen mußten:
das soll man so verstehen,
daß die Niedrigen Ehre haben,
die Tüchtigen ganz herabgesetzt sind.
Das ist nun alles offenbar geworden.
Warum muß das so sein?
Weil die Untugendhaften
die Herrschaft in der Welt haben.
Wie? habt ihr mich nicht vernommen,
daß die Bergbäume herabgekommen sind
zum Moor? Als das Moorgras
drunten im Moor war,
und als die Schemel unten lagen,
und als wir hohe Tische hatten
und niedrige Bänke, wisset,
daß damals die Welt besser bestellt war.
Damals that der Herr und der Knecht
das, was sie von Rechts wegen thun sollten.

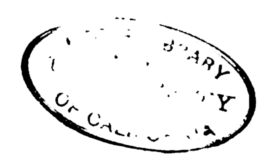
[1] Hierzu gehören die beiden Figuren rechts mit der Überschrift: Der junge und der alte. Jener trägt das Spruchband: la mich vor, alter tor (laß mich voran, alter Thor), dieser: also stet deu werld nu (so steht die Welt jetzt). — [2] Auf diese Verse beziehen sich die vier übrigen Gestalten des Bildes: ganz links auf dem Richterstuhle der herre mit dem Spruchbande: wen wil du ze vorsprechen? (wen willst du zum Fürsprecher?). Der Angeredete schiebt einen Widder vor mit den auf seinem Spruchbande stehenden Worten: Den wider ich nem wol (ich würde gut thun, den Widder zu nehmen), wobei er sich fragend zu seinem Hintermanne wendet, dessen Antwort durch die Inschrift: Du hast rehte getan (du hast richtig gehandelt) angegeben ist.



Der vnweise weises zvnge hat.
Der weise chan niht geben rát.
For den alten dringet der ivnge.
Daz vihe hat aines mannes zvnge.
Erwischet vnd went sprechen wol.
Ain iegelich man sol
Hunne for sein zvnge han
Stille vnd sol daz vihe lan.
Reden. daz ist worden reht.
Der herre sol eren den chneht
Di ritter soln gen ze fvzzen.
Von reht di loter reiten mvzzen.
Der hailige weissage sprách
Daz er di schalche reiten sach
Do di herren mvsten gen.
Daz sol man alsó ver sten.
Daz di boesen habent ere.
Di frvmen sint genidert sere.
Daz ist nv allez worden schein.
Warumbe sol daz alsó sein
Da habent di vntvgenthaft.
In der werlde maisterschaft.
Wi habt ir mich niht vernomen.
Daz di berchbavme sint bechomen
Her ab zem mos. da daz mos gras
Her abe in dem mos was.
Vnd dv der schamel nider lagen
Vnd dv wir hohe tische phlagen.
Vnd niderr bench wizzet daz.
Daz der werlt do stvnt baz.
Do tet der herre vnd der chneht
Daz si solten tvn von reht.

Eine Seite aus dem „Welschen Gast“ von Thomasin von Zirclære.

Aus einer Handschrift des 13. Jahrhunderts, in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg



selbständiger hinzufügte, hat den Charakter dieser alten Volksweisheit angenommen: das Epigrammatische gegen Thomasins etwas umständliche Ausführlichkeit, das Kräftige, Derbe und Witzige gegenüber Thomasins vornehmer Gemessenheit, das Demokratische statt seines Respektes vor der Obrigkeit.

Freidanks Ehrfurcht vor den obersten Autoritäten ist durchaus nicht groß. Er gehört zur Partei des Kaisers, aber er erinnert doch gern daran, daß der Kaiser eben auch nur ein Mensch ist, der sich der Mücken so wenig erwehren kann wie ein anderer.

Was hilft ihm Herrschaft, Macht und List,
da doch der Floh sein Meister ist?
Der Tod wird ihn wie mich erreichen,
drum kann dem Kaiser ich mich gleichen.

Man kann niemandes eigen sein als allein Gottes, von dem wir allesamt Leib, Seele, Ehre, Gut nur zu Lehen haben. So ist es natürlich auch mit der Macht der Fürsten nicht weit her, so viel Gewalt sie sich auch anmaßen.

Die Fürsten zwingen mit Gewalt
den Stein, das Wasser, Feld und Wald;
sie lassen Wild und Zahm nicht frei.
Gern kämen sie der Luft auch bei,
doch die muß noch Gemeingut sein.
Könnten sie uns den Sonnenschein
verbieten und den Wind und Regen,
man müßt' den Zins in Gold erlegen.

Daß die Fürsten sich dem Kaiser gleichstellen, richtet das Reich zu Grunde. Zu ihren Pflichten müssen sie erst gezwungen werden: „Die Fürsten sind den Eseln gleich: nichts thun sie ohne Steckenstreich.“ Macht und Reichtum werden keineswegs den Würdigsten zu teil:

Ich glaube, wenn des Guts Gewinnung
sich richten sollt' nach der Gesinnung,
so würde mancher Herr zum Knecht,
manch Knecht gewönne Herrenrecht.
So weit ich Menschen konnt' erkennen,
wüßt' keinen Reichen ich zu nennen,
des Gut ich nähm', wie groß es sei,
wär' die Gesinnung mit dabei.

Den Papst achtet er als Oberhaupt der Kirche; aber der Papst muß nicht auch die weltliche Oberherrschaft beanspruchen wollen:

Für zwei Schwerter eine Scheide,
das verdirbt sie alle beide:
wenn der Papst das Reich begehrt,
verdirbt sein und des Kaisers Schwert.

Die Macht des päpstlichen Gebotes, die Bedeutung des Bannes erkennt er an; aber bei alledem bleibt doch der Papst ein Mensch, der der Sünde unterworfen ist und uns ebensowohl ein böses wie ein gutes Beispiel geben kann. Der Bann, der aus Feindschaft geschieht, ist kraftlos. Der Kaiser hat das heilige Grab erlöst; so müßte man nun auch den Bann von ihm nehmen. Aber die Römer wollen nichts Gutes bestehen lassen, wenn man es ohne ihre Erlaubnis gethan hat. Rom ist unersättlich.

Ströme aller Schätze eilen
nach Rom, um immer dort zu weilen,
allein gefüllt wird's nimmermehr;
unsel'ger Abgrund, ewig leer!
Auch alle Sünde dorthin schwimmt
und von den Menschen man sie nimmt:
Ob man sie wohl auch dort behält?
Das sei dem Glück anheimgestellt.

Der Papst hat die Gewalt, auch dem größten Sünder die Buße zu erlassen, wenn die wahre und volle Reue vorhanden ist. Sünde vergeben kann aber doch nur Gott.

Die Gnade ist des Esels Sache,
daß er den Ochsen sündlos mache.
Der Ablaß dünkt die Thoren gut,
den ein Narr dem andern thut.

Könnte der Papst Sünden ohne Reue vergeben, so sollte man ihn steinigen, wenn er einen einzigen Menschen zur Hölle fahren ließe. — Über die Priester urteilt Freidank verschieden. Das eine Mal hebt er hervor, daß die Messe rein bleibe auch bei einem unreinen Priester, und er betont, daß mancher Laie mehr Sünden begehe als tausend Pfaffen: „Als Schuld den Pfaffen nur verbleibt das, was man mit den Weiblein treibt“, während die Laien Bluthat, Raub, Brand und anderes vollführen. Ein andermal aber sagt er doch von den Priestern:

Ich weiß wohl, daß die schmutz'ge Hand
gar selten macht ein weiß Gewand.
Wer rußig ist, der wasche sich
zuerst, und danach wasch' er mich.

Bei alledem hat Freidank ein frommgläubiges Herz. Seine Weltanschauung ruht ganz auf dem Grunde der christlichen Überlieferung. Gottes Wesen und Eigenschaften, religiöse Fragen der verschiedensten Art sind ihm die wichtigsten Gegenstände. Daneben beschäftigt ihn vor allem

das allgemein Menschliche. Die Frauen verehrt und lobt er nach höfischer Weise. Nur drei Stände sind ihm göttlichen Ursprungs: Bauern, Ritter und Geistliche; aller andere Lebenserwerb ist Wucher und vom Teufel erfunden. Aber sonst vertritt er nicht die besonderen Anschauungen, Interessen oder gesellschaftlichen Verhältnisse der höfischen Kreise. Nicht nur bei Thomasin, sondern sogar bei Walther von der Vogelweide treten diese Dinge mehr hervor als bei Freidank. Im übrigen berühren sich Freidanks Lebensanschauungen und Lehren am nächsten mit der Ethik Waltherscher Poesie, wie wir sie oben darstellten (vgl. S. 191). Doch ist deshalb nicht an eine Identität der beiden Dichter zu denken, die Wilhelm Grimm zu erweisen strebte.

Aus dem Volke gekommen, drang die „Bescheidenheit" auch wiederum in die weitesten Kreise hinein. Man hielt etwan uff kein Spruch nicht, Den nit herr Frydanck hat gedicht, heißt es in der Bearbeitung des Werkes, die Sebastian Brant im Jahre 1508 drucken ließ. Sie wurde bis ins Ende des 16. Jahrhunderts wieder und wieder aufgelegt.

Eine weit engere lokale Begrenzung und zugleich eine bestimmtere lokale Färbung der beobachteten und dargestellten Zustände kennzeichnet einen Cyklus satirischer Dichtungen, der, zwischen 1283 und 1299 von einem alten niederösterreichischen Ritter verfaßt, ein sehr lebhaftes Bild von den Zeiten des sinkenden Rittertums entwirft. Die habsburgische Herrschaft hat sich in seiner Heimat noch nicht eingebürgert. Überfeine schwäbische Sitten sollen den altösterreichischen Brauch verdrängen. Das ist ihm verhaßt; aber allmählich söhnt er sich doch mit der neuen Dynastie aus. Seine Dichtung gehört in die Reihe jener bayrisch-österreichischen Zeitbilder, die uns aus verschiedenen poetischen Gattungen in Strickers Klagen, in Wernhers „Meier Helmbrecht", in Lichtensteins „Frauendienst", in Ottokars „Reimchronik" entgegentraten. Der Dichter legt dem Hauptteile seines Werkes die Form von Frage und Antwort zu Grunde, wie sie in den Lehrbüchern des Mittelalters überhaupt beliebt, auch in einer populären Encyklopädie, dem „Lucidarius", angewandt war; so sollte dieses Buch der „Kleine Lucidarius" genannt werden. Aber der Verfasser bringt mehr Bewegung und Wechsel in sein Werk, indem er die Form der zwischen seinen Knappen und ihm selber verteilten Fragen und Antworten oft verläßt, erzählende Stücke einflicht und Vertreter der verschiedenen Stände in kleinen, aus dem Leben gegriffenen Szenen selbst vorführt.

So stellt er vom Standpunkte des einfachen Rittersmannes das Treiben der höheren wie der niederen Stände dar, der Fürsten und mächtigen Ministerialen wie der Ritter, Knappen und üppigen Bauern, der Geistlichen wie der Frauen. Das höfische Frauenlob, wie es selbst Freidank verkündete, ist nicht seine Sache; er weiß genug Vertreterinnen weiblicher Untugenden vorzuführen: die Betrügerischen, die sich's wohl sein lassen, während der Mann fasten muß, die Eitlen und Frechen, die sich schminken und den Leib zur Schau stellen, die heuchlerischen Betschwestern, die Koketten und Unkeuschen. Aber auf eine läßt er durch seinen Knappen das Lob der tugendsamen Hausfrau in vollen Tönen anstimmen, eine, der kaum drei auf der ganzen Welt gleichen: der Dichter selbst ist der Glückliche, der sie besitzt. Den Zwiespalt zwischen der materiellen Gesinnung seiner Zeitgenossen und dem Rittertum, wie Wolfram von Eschenbach es auffaßte, empfindet er scharf. Zu Handlangern der Raubritter sehen wir die Spielleute herabgesunken in dem lebendigen kleinen Bilde, welches der Dichter in der Form eines Briefes des Spielmanns Seifried Helbling an einen Genossen entwirft. Irrtümlich hat man nach diesem einzelnen Stücke sein ganzes Werk den „Seifried Helbling" genannt.

Eigenheiten dieser drei größeren Lehrdichtungen vereinigt in ihrer Weise die umfänglichste von allen, die, ganz am Ende dieser Periode stehend, auch ihrem Charakter nach den Übergang zum folgenden Zeitalter darstellt, der „Renner" des Hugo von Trimberg. Denn dieser Dichter hat sein merkwürdiges Werk angelegt auf eine weitausgreifende systematische Behandlung der Laster und Tugenden nach Art des „Welschen Gastes"; er hat große Stücke aus der

„Bescheidenheit“ aufgenommen und steht ihrer volkstümlichen Art nahe, und er flicht gelegentlich auch anschaulich ausgeführte satirische Bilder aus dem Leben seiner Zeit ein wie der Verfasser des „Kleinen Lucidarius“.

Als Ausgangspunkt für die Disposition seines Gedichtes wählt er eine Parabel. Er kam einst auf eine Heide, die, mit schönen Blumen geziert, von Bergen rings umschlossen war. Da führte ihn sein Weg zu einem fruchtbeladenen Birnbaum, der auf einem grasigen Platze stand. An einer Stelle befand sich dort eine Lache, an einer anderen ein Brunnen, und auch ein Dornstrauch wuchs in dem Bereich des Baumes. Ein Windstoß kam und warf die Früchte nieder. Die einen fielen in die Lache, andere in den Brunnen, die dritten in die Dornen und die vierten auf das Gras. Die blühende Heide bedeutet die Welt mit allen ihren Schönheiten; die Berge sind die Sorgen, die sie umfangen; der Baum bezeichnet Adam und Eva, die Birnen die Menschen; kommt der Wind, Fürwitz bei den Mädchen, Selbstsucht bei den Jünglingen, so werden sie in die Dornen der Hoffart, den Brunnen der Habgier, die Lache der Üppigkeit oder im besten Falle auf das Gras der Reue geworfen. Jene Hauptlaster und Sünden bilden die Hauptkapitel des Buches, die anderen Todsünden und die geringeren Laster und Gebrechen gliedern sich ihnen an, doch schweift der redselige Dichter dazwischen auch auf die verschiedensten anderweitigen Erscheinungen des menschlichen Lebens ab; und weil ihn so seine Rede über diese Gebiete hierhin und dorthin trägt, so hat er sie den „Renner“ genannt.

Vierundsechzig Jahre lang hatte er schon gelernt und gelehrt, seit zweiundvierzig Jahren leitete er die Schule von Teuerstadt, einem Vorort von Bamberg, als er sein Werk dichtete, das er im Jahre 1300 vorläufig abschloß, bis nach 1313 aber noch mit Nachträgen erweiterte. Er hatte sich eine gute Büchersammlung angelegt und vor dem „Renner“ unter anderen lateinischen Gedichten auch ein Verzeichnis lateinischer Schriftsteller in Reimversen veröffentlicht, das noch erhalten ist. Dagegen ist von sieben deutschen Gedichten, die er ebenfalls vor seinem Hauptwerk verfaßt hatte, keines auf uns gekommen; aber von einem unter ihnen, dessen Inhalt sicherlich ebenfalls aus seiner Bibliothek zusammengetragen war, dem „Sammler“, hat er mancherlei in den „Renner“ aufgenommen. Überhaupt hat er seine Kenntnis der lateinischen geistlichen und weltlichen Litteratur auch im „Renner“ verwertet, aber nicht etwa, um mit seiner Gelehrsamkeit zu prunken, sondern nur, um den Schatz an Lehren, Sprüchen, Beispielen und Fabeln, den er ebensowohl auch aus populärer Überlieferung schöpfte, zu bereichern. Seine Darstellungsweise ist durchaus volkstümlich, aber sie trägt dabei viel mehr das Gepräge der Predigt als Freidanks Dichtung, und das gefällige Gewand ritterlicher Kunstpoesie ist ihr schon ganz abgestreift. Das Verständnis für die höfische Epik ist dem reimenden Schulmeister bereits vollständig abhanden gekommen; er erkennt ihr auch nicht mehr den bescheidenen Wert zu wie Thomasin von Zircläre, sondern er sieht in den großen Dichtungen nur wieder mit der beschränkten Auffassung jener geistlichen Poeten des 12. Jahrhunderts verwerfliche Lügen.

Dagegen weiß er die mittelhochdeutschen Lyriker zu schätzen: „Her Walther von der Vogelweide, swer des vergæze, der tæt mir leide“ ist ein Spruch, mit dem er sich selbst noch mehr ehrt als den großen Sänger; aber am höchsten steht ihm doch eines Marners und eines Konrads von Würzburg Kunst. Es ist eben schon die Geschmacksrichtung der Meistersinger, mit der Hugo an die Dichter des 13. Jahrhunderts herantritt. So ist ihm denn auch ritterliches Leben und Treiben verhaßt. Ein Asket ist er zwar nicht. Er liebt ein fröhliches Herz und ein fröhliches Gesicht und eifert gegen die „Senfmäuler und Essigkrüge“, ja ein unfreundliches, finsteres und trübseliges Wesen erscheint ihm als ein schweres sittliches Gebrechen. Aber eine Traurigkeit soll und muß jeder Mensch kennen: die Trauer über seine Sünde. Und nach allen den moralischen und satirischen Einwendungen, die Hugo gegen die verschiedensten Arten geselliger Vergnügungen erhebt, bleibt doch von unbefangener Weltfreude nicht viel mehr bei ihm übrig. Auf das sinnlich heitere ritterliche Leben und Dichten hat die geistliche Reaktion schon ihre Schatten geworfen.

Zu der Zeit, wo unter Innocenz III. die weltliche Macht der Kirche ihren Höhepunkt erreichte, war in Italien eine tiefgreifende Bewegung entstanden, die gegenüber dieser krassen Verkehrung der altchristlichen Ideale von der Verweltlichung der Hierarchie mächtig zurückstrebte zu dem vorbildlichen armen Leben des Heilands und seiner Apostel. Jener gottessehnsüchtige Drang, der die größten Religionsstifter aus dem weltlichen Leben hinaustrieb in die Einsamkeit der Kontemplation, ehe sie predigend vor das Volk traten, hatte auch Franz von Assisi erfaßt. Allen Reichtum und allen Glanz der Welt hatte er von sich geworfen; der Anfeindungen und des Spottes der Alltagsmenschen nicht achtend, hatte er in einem völlig bedürfnislosen Leben sich selbst und das Verhältnis zu Gott und Welt gefunden. Es war eine glühende Liebe zum Schöpfer und ein inniges Gefühl persönlicher Gemeinschaft mit der ganzen Natur, was ihn beseligte, und was er in ergreifender Rede wie in schwungvollen Versen ausströmen ließ. Sein Beispiel wie seine Lehre scharte einen Kreis von Jüngern um ihn, und weithin verbreiteten die predigend Reisenden, die unter Verzicht auf allen Besitz nur von milden Gaben lebten, das Evangelium der Liebe, der Demut und der freudigen Entsagung. Als Orden organisiert, mit dem Rechte, überall zu predigen, ausgestattet, wurden die Franziskaner bald eine neue gewaltige Macht in der Kirche neben der Priesterschaft. Papst und Kaiser entzogen sich nicht ihrem Einfluß, aber die Grundlage ihres Wirkens und ihrer Bedeutung bildeten die breiten Massen des Volkes, vor allem die Einwohnerschaft der Städte.

In Deutschland haben sich die Franziskaner noch zu Lebzeiten ihres Stifters in Speyer, Worms, Köln niedergelassen, wenige Jahre nach seinem Tode (1226) auch in Regensburg und in Erfurt. Während der zunächst aus dem Kampfe gegen die Ketzer erwachsene, wesentlich gleich organisierte Orden des Dominicus, der sich neben ihnen ausbreitete, mehr in theologischer Richtung und in geistlichen Kreisen wirkte, haben die Franziskaner von vornherein eine populärere und praktischere Thätigkeit in Rede und Schrift verfolgt, wobei sie sich jedoch in der Pflege des religiösen Empfindungslebens mit den Dominikanern vielfach berührten. So bedienten sie sich auch alsbald der deutschen Poesie und Prosa als der Mittel, um zu der Zeit, wo die Blüte der weltlichen Dichtung soeben abgewelkt war, ihre geistlichen Ideen unters Volk zu bringen.

Das Leben des heiligen Franciscus und eine allegorische Erzählung von der Minne der Tochter Syon, der menschlichen Seele, und ihrer bräutlichen Vereinigung mit Christo hat Bruder Lamprecht von Regensburg nach den lateinischen Originalen in deutsche Verse gebracht, und in Süddeutschland wie in Mittel- und Norddeutschland folgten verwandte mystische Dichtungen, die sich gleichfalls an den Traktat von der Filia Syon oder an das Hohelied oder an einen von Bernhard von Clairvaux ausgehenden Streit der personifizierten göttlichen Eigenschaften um die Erlösung des Menschen anschlossen. Bruder David von Augsburg aber schreibt zum ersten Male in freier, fließender und lebenswarmer deutscher Prosa einige Traktate, in denen er praktische Sittenlehren und den Weg, wie die Seele zur Gemeinschaft mit Gott gelangt, im Geiste seines Ordens darlegt.

Und neben seiner milden Lehre erhebt sein Schüler Berthold von Regensburg die donnernde Stimme des Bußpredigers. Mit einer Wucht der Rede, wie wir sie an keinem der deutschen Prediger des Mittelalters sonst kennen, in packendem, volkstümlichem Stile, der bald dramatisch belebt, bald von eindrucksvollen formelhaften Wiederholungen durchsetzt ist wie das Volksepos, und vor allem mit voller innerer Ergriffenheit, so zieht er ohne Schonung und ohne Scheu nicht nur gegen alle Laster, sondern auch gegen alle Lustbarkeiten und allen Zeitvertreib der sinnenfrohen ritterlichen Welt zu Felde. Seines Ordens Verachtung gegen den

weltlichen Besitz läßt ihn vor allem die Habgier bis aufs äußerste bekämpfen, und rücksichtslos fordert er die Herausgabe aller unrechtmäßigen Erwerbungen von jedem, der seine Seele vor der ewigen Verdammnis retten will. Aber auch zur Schmähung des ritterlichen Ideales edler Männlichkeit versteigt sich sein Eifer in frommer Beschränktheit. So predigte er seit der Mitte des 13. Jahrhunderts, bald hier, bald da, in ganz Süd- und Mitteldeutschland unter freiem Himmel vor Versammlungen, die nach Tausenden zählten. Und von der erschütternden Gewalt seiner Worte gepackt, trat dann wohl hier ein Bußfertiger mit einem offenen Schuldbekenntnis aus der Versammlung hervor, warf dort eine Frau ihren Schmuck und ihren Putz fort; einen dritten brannte sein unrechter Besitz auf der Seele, daß er ihn zurückerstattete, und in die weitesten Kreise drang wieder ernste Sorge um das Seelenheil und Abkehr von aller Weltfreude.

Zu dem Verfall der ritterlichen Geselligkeit, Kunst und Sitte hat sicherlich auch diese von den Franziskanern ausgehende volkstümlich religiöse Strömung beigetragen. Daran aber, daß die Geistlichkeit wieder die Alleinherrschaft über alle Bildungsinteressen, auch über die Litteratur, an sich nähme, war doch nicht zu denken. Die Litteratur und die Beteiligung an ihr war schon in beträchtlich weiterem Umfange als früher auch über das Gebiet der Dichtung hinaus dem Laien erschlossen, das Latein, die internationale Sprache des Klerus, die nur in seinen Schulen zu erlernen war, büßte mehr und mehr von seiner alten Stellung als Schriftsprache ein. Für Rechtsbücher, Rechtsgeschäfte, geschichtliche Aufzeichnungen und Darstellungen, für die es ehedem ausschließlich gegolten hatte, begann man jetzt auch die deutsche Sprache anzuwenden.

Niederdeutschland ging hier voran. Ritter Eike von Repkowe im Anhaltischen hat gegen 1230 das sächsische Land- und Lehnsrecht, das er früher lateinisch aufgezeichnet hatte, auf Verlangen seines Dienstherrn, des Grafen Hoyer von Falkenstein, in seinem heimischen Niedersächsisch niedergeschrieben, und dieser „Spiegel der Sachsen“ hat in einer außerordentlich großen Anzahl niederdeutscher und mitteldeutscher Handschriften die weiteste Verbreitung gefunden und den Anstoß zur Entwickelung einer deutschen Rechtslitteratur gegeben. Eike will getreulich das überlieferte Recht der niedersächsischen Lande wiedergeben, doch greift er in der Heranziehung des Reichsstaatsrechtes auch über dies Gebiet hinaus und flicht gelegentlich seine eigenen Gedanken über diese Dinge ein. Sein Standpunkt erinnert an Freidank; auch er meint, daß ein Mensch nur Gottes, nicht aber eines anderen Menschen eigen sein könne, daß Knechtschaft nur ein aus Gewaltthätigkeit entsprungenes Unrecht sei; auch er betont die Gleichheit des Armen und des Reichen vor Gott, und auch er trennt die beiden Schwerter, das weltliche des Kaisers und das geistliche des Papstes. Sein Werk wurde nicht nur durch Bilder und durch zahlreiche Glossen erläutert, nicht nur erweitert, überarbeitet und ausgezogen, man machte in Süddeutschland auch den Versuch, nach seinem Vorbilde das gemeine deutsche Landrecht darzustellen, zunächst in dem „Spiegel aller deutschen Leute“, dann auf Grund dessen in dem weitverbreiteteren „Landrechtbuch“, das man später den „Schwabenspiegel“ nannte.

Auch die erste deutsche prosaische Weltchronik stammt aus Niedersachsen, und auch sie trägt, nach 1237 verfaßt, den Namen eines Repkowe, vermutlich eines zu derselben Familie gehörigen Geistlichen: wiederum ein verbreitetes und mannigfach benutztes Werk. Zur Aufzeichnung von Urkunden wird die deutsche Sprache ganz vereinzelt seit den zwanziger Jahren, häufiger schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts verwendet.

V. Vom Mittelalter zur Neuzeit.

Vom Anfang des 14. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts.



So beachtenswerte Bewegungen sich auch in der Blütezeit des Mittelalters gegen die Verweltlichung der Kirche, gegen ihre Übergriffe und ihre Mißbräuche erhoben, alles Glauben und alles Wissen blieb doch abhängig von der kirchlichen Tradition. Mochte Walther von der Vogelweide noch so sehr gegen die weltliche Macht des Papstes eifern, mochte er Innocenz sogar als einen Mehrer des Unglaubens bezeichnen, der Gedanke lag ihm doch völlig fern, daß die Wahrheit anderswo als in den Lehren der Kirche zu suchen sein könne, und für thöricht erklärte er selbständiges Grübeln über das Wesen der Gottheit. Mochte Freidank noch so energisch gegen Rom losziehen, das rechtmäßige Haupt der Christenheit war ihm der Papst, und ihre ärgsten, seine verhaßtesten Feinde waren ihm die Ketzer. Mochten die Franziskaner mit feurigem Eifer auf Innerlichkeit des Glaubens und Wahrhaftigkeit der Buße dringen, mit nicht geringerer Eindringlichkeit bezeichneten sie doch die Kirche als die alleinige Vermittlerin des Heiles und das Priestertum als einen Stand von göttlicher Hoheit. Mochte die Scholastik des 13. Jahrhunderts die Lehren des Aristoteles in viel weiterem Umfange als bisher erschließen, mochte insbesondere in Deutschland Albertus Magnus sie für die Philosophie und für die Naturkunde nutzbar machen, das letzte Wort über Irrtum und Wahrheit, über Zulässiges und Unzulässiges hatte auch in der Wissenschaft die Kirche, und die kirchliche Überlieferung übte nach wie vor maßgebenden Einfluß auf die Art der Auffassung, der Verwertung und der Wandelung der Vermächtnisse des klassischen Altertums.

Diese kirchliche Schranke scheidet das geistige Leben des Mittelalters von dem der Neuzeit. Ihre Erschütterung und ihr Niederbrechen ist das Werk des 14., 15. und 16. Jahrhunderts. Die Anfänge dieser Bewegung treten in den Schriften der deutschen Mystiker hervor, die in großen Kreisen das Bedürfnis eines priesterlicher Vermittelung entratenden Verhältnisses der Seele zu Gott wecken und ein selbständigeres, über die Lehrsätze der Kirche hinausschweifendes

---

Die obenstehende Initiale stammt aus der Lutherbibel von Hans Lufft, Wittenberg 1535, in der Stadtbibliothek zu Breslau.

Nachsinnen über religiöse Dinge weithin anregen. In ein neues Stadium tritt die Entwickelung durch die Wiedererweckung des klassischen Altertums, die endlich ein unmittelbares, nicht mehr durch religiöse Tendenzen getrübtes Verhältnis zur Antike anbahnt und damit eine gewaltige, nicht allein von der Kirche, sondern auch vom Christentum unabhängige Geistesmacht, eine selbständige weltliche Wissenschaft ins Leben einführt. Der entscheidende Schritt geschieht dann durch die Reformation, die, wie die Mystik von dem Bedürfnis nach einem persönlich freien und unmittelbaren Verhältnis zu Gott getragen, im Geiste des Humanismus aber direkt auf die ältesten und echtesten Quellen der christlichen Religion zurückgehend, endlich offenkundig den Bruch vollzieht mit dem jahrhundertelang angegriffenen hierarchischen System, mit der kirchlichen Tradition und so auch mit der Grundlage mittelalterlicher Weltanschauung.

In allen ihren Stadien tritt die große Bewegung auch in der deutschen Litteratur dieses Zeitraums zu Tage, aber ihre rechte Frucht hat sie für unsere Dichtung doch erst später getragen. So viel Stoffe des klassischen Altertums und der italienischen Renaissance auch in deutscher Sprache schon jetzt bearbeitet wurden, so fruchtbar auch die Humanisten an lateinischen Stilübungen in Poesie und Prosa waren: die Renaissance der deutschen Litteratur beginnt doch erst mit der Umbildung der poetischen Kunstform nach fremden Mustern in der deutschen Gelehrtendichtung des 17. Jahrhunderts. So laut auch die Stimme der Reformation in der deutschen Poesie und Prosa des 16. Jahrhunderts erschallte: jene volle geistige Freiheit, welche sich selbst die Weltanschauung und aus ihr heraus das Kunstwerk schafft, wird erst im 18. Jahrhundert errungen, als der engen Schranke der kirchlichen Tradition, welche die Reformation niedergelegt, auch die weitere der biblischen Rechtgläubigkeit, die sie aufgerichtet hatte, im Sturze folgte.

Das 14. bis 16. Jahrhundert ist eben eine Zeit des Überganges. Eine Fülle neuer Ideen bricht zwischen die lange fortwirkenden ritterlichen und scholastischen Überlieferungen hinein, sie führt der deutschen Litteratur genug neue Stoffe, aber noch keine neuen Kunstprinzipien und keine neuen Kunstformen zu. Mit der mittelalterlichen Poesie steht die Litteratur dieser Periode noch in engem, lebendigem Zusammenhange; aber der alte aristokratische Charakter wird mehr und mehr ins Bürgerlich-Volkstümliche umgebildet. Diese volksmäßige Richtung ist es vor allem, was die Litteratur dieser drei Jahrhunderte zugleich von der vergangenen und von der folgenden Zeit scheidet und ihr bis zu einem gewissen Grade ein einheitliches Gepräge gibt.

Die Veränderung des Charakters der Litteratur entsprach einer weitgreifenden Verschiebung der Standesverhältnisse. Die Zeit der Kreuzfahrten, der Römerzüge, der großen Slawenkriege war dahin, und mit ihnen die Glanzzeit des Rittertums. Von den Preußenzügen des 14. Jahrhunderts abgesehen, war für den deutschen Ritter in ausländischen Unternehmungen kein Ruhm mehr zu holen, und die inneren Fehden, die ihn beschäftigten, waren erst recht nicht angethan, die ideale und die materielle Existenz seines Standes zu halten. Dazu kam, daß die Entwickelung des Fußkampfes und die Erfindung der Feuerwaffen mehr und mehr die Bedeutung ritterlicher Geschicklichkeit und Tapferkeit für das Gefecht zurücktreten ließ, und die breiten Massen der Bauern-, der Bürger- und der Landsknechtheere gaben mit Spieß und Schießzeug, mit Pike und Zweihänder statt der turniergeübten Ritterschaft den Ausschlag.

Aber auch die friedlichen Lebensbedingungen verschoben sich zu gunsten des Bürgerstandes. Der mächtige Aufschwung des deutschen Handels führte den Städten Schätze zu, wie sie der deutsche Ackerbaustaat nicht gekannt hatte, und auf dem Boden, den diese Quellen befruchteten, entsproß nicht nur Ansehen und Luxus, sondern auch Bildung und Kunst des Bürgertums. Skulptur und Malerei gedeihen in engstem Zusammenhang mit dem bürgerlichen Kunsthandwerk

zur höchsten Blüte, die Architektur entwickelt ihre reichsten Formen. Neben den Domschulen, die vor allem der Ausbildung der Kleriker geweiht bleiben, gewinnen die städtischen Pfarrschulen als weltliche Unterrichtsanstalten unter dem Schutze des Rates mehr und mehr Bedeutung für die Erziehung des Bürgerstandes; die Gründung deutscher Universitäten, die Ausbildung und Verwendung gelehrter nichtgeistlicher Berufsarten, der Juristen, Ärzte und Kanzleibeamten, trägt weiter zur Schaffung jenes gebildeten Mittelstandes bei, dem mehr und mehr die Führung in Kunst und Wissenschaft zufällt.

An den großen Bewegungen der Zeit nehmen auch die niederen Kreise der Bürgerschaft und auch der Bauernstand jetzt ihren Anteil. Kein anderer Stand war so vielfach angefeindet und bedrückt wie der bäuerliche. Der Städter verfolgte ihn mit nicht geringerem Haß und Hohn als ehedem zu Neidharts Zeit der Ritter. Adel, Fürsten und Kirche aber wetteiferten längst, seine Pflichten und Lasten zu steigern, seine Freiheit zu mindern. Wesentlich unterstützt wurden diese Bestrebungen durch die Einführung des römischen Rechtes, das jetzt nach den verschiedensten Richtungen hin in die altnationalen Überlieferungen und Bräuche vernichtend einschnitt, und unter dessen Begriffe und Bestimmungen man die Verhältnisse des Bauern zu seinem Schaden und zu gunsten der Herren, insbesondere der Territorialfürsten, zwängte. Wurde die persönliche Freiheit auf dem Lande aufs ärgste bedrängt, so fand sie um so mehr Schutz und Erweiterung in den Städten; auch der Hörige wurde hier frei, und durch Zuzug vom Lande verstärkten sich jene demokratischen Schichten der Bürgerschaft, die in den häufigen inneren Kämpfen der Städte mit derber Faust ihre Gerechtsame gegen die Patrizier wahrten oder erzwangen. Aber auch der Landmann duldete keineswegs stillschweigend, was ihm die Herren auferlegten. Der Druck reizte zum Widerstand, und viele Unruhen der Bauern waren schon vorangegangen, ehe ihre sozialpolitischen Besserungsbestrebungen sich in dem großen Bauernkriege vom Jahre 1525 einen gewaltsamen Ausbruch schafften.

Vielfach griff die politische und wirtschaftliche in die religiöse Bewegung hinüber, und so dringen auch in dieser die großen Massen des Volkes mitthätig hervor, in denen seit dem Auftreten der Bettelmönche das geistliche Interesse lebhaft geweckt war. Wie das 16. Jahrhundert, so sind auch schon die beiden vorangehenden voll von einer religiösen Erregung, die wiederholt zu den leidenschaftlichsten Massenkundgebungen führte. Dahin gehören im 14. Jahrhundert die Geißlerfahrten, im fünfzehnten monströse Pilgerfahrten, die durch besondere Ereignisse, wie die blutende Hostie zu Wilsnack, veranlaßt werden, und im Jahre 1475 vereinigte eine dem tschechischen Hussitensturme verwandte deutsche Bewegung große Mengen des niederen Volkes auf eine kommunistisch-theokratische Parole, als ein durch Erscheinungen der Gottesmutter erleuchteter Spielmann, der Pfeifer von Niklashausen, durch seine Offenbarungen alte Prophezeiungen erneuerte, daß die Pfaffen totgeschlagen und alle Güter unter die Gemeinde verteilt werden müßten. Gerade die starke Religiosität des Zeitalters hatte an den wachsenden Angriffen auf Kirche und Geistlichkeit ihren wesentlichen Anteil, und der Klerus selbst stellte dabei führende Geister, die, zum Teil aus dem Volk hervorgegangen, besonders seit dem 15. Jahrhundert auch im Sinn und im Ton des Volkes redeten und schrieben.

Die stärksten Gegner des Bürgertums wie des Bauernstandes waren die Fürsten, die nach unten wie nach oben in diesem Zeitraum ihre Macht so erweiterten wie kein anderer Stand und schließlich die Herrschaft über die politische wie über die religiöse Bewegung gewannen. Über das Papsttum erhob sich die Autorität der Konzilien und damit der geistlichen Fürsten, über den Kaiser die Macht der Fürsten, von denen seine Wahl abhing. Und als die Versuche, die verderbte

Kirche durch die Konzilien zu reformieren, gescheitert waren und das Papsttum sich der Bevormundung durch diese Oberinstanz entrückt sah, wurde es genötigt, um sie ferner zu meiden, sich mit den weltlichen Herrschern durch Zugeständnisse auseinanderzusetzen, die in Deutschland nicht dem Kaiser, sondern wiederum den Territorialfürsten zu gute kamen. Durch die Reformation aber fiel den von der alten Kirche Getrennten vollends neben ihrer weltlichen Macht auch die höchste kirchliche Autorität in ihrem Lande zu.

Auf das litterarische Leben bleiben die Fürstenhöfe und zeitweilig auch der Hof des Kaisers keineswegs ohne Einfluß. Sie zeigen sich stellenweise gelehrten Interessen zugänglich, der Humanismus findet an einigen Förderung; aber eine Bedeutung wie die italienischen Höfe haben sie in dieser Richtung doch nicht gewonnen. Vorübergehend sind einige auch Pflegestätten einer deutschen Litteratur ritterlichen Gepräges gewesen, die aus Frankreich und aus der älteren deutschen ritterlichen Dichtung ihre Anregung und ihre Vorbilder erhielt. Aber der geeignete Boden für solche Erzeugnisse, ein künstlerisch gebildeter oder doch künstlerisch interessierter, für die alten Ideale empfänglicher Ritterstand, fehlte, und die eigenen Leistungen dieses Zeitalters zeigen wenig genug von dem Geiste und den Formen der alten höfischen Kunst. Der Grundton der deutschen Litteratur dieses Zeitraumes ist eben doch durchaus bürgerlich volkstümlich, und er klingt auch durch diese Kundgebungen ritterlichen Stiles hindurch.

Die berufsmäßigen Poeten, Meistersinger und Reimsprecher, treten jetzt seltener an den Höfen als in den Städten auf, und hier findet allmählich der Meistergesang in zunftmäßig organisierten Genossenschaften eine so eifrige Pflege wie keine andere der aus dem 13. Jahrhundert überkommenen Dichtungsarten.

Die ganze deutsche Litteratur dieser Periode läßt durchaus jene feinere ästhetische Kultur vermissen, die uns in der Dichtung der mittelhochdeutschen Blütezeit anmutet. Jenes höfische Bildungsideal, in dem die Moral unzertrennlich mit den maßvollen und gefälligen Formen gesellschaftlichen Benehmens verknüpft war, ist mit der Verschiebung der Standesverhältnisse zu Grunde gegangen. Spricht uns auf der einen Seite derbe Natürlichkeit, Naivetät und ungeschminkter Realismus im Denken und Empfinden, im Reden und in der Darstellungsweise dieses Zeitalters an, so stößt uns auf der anderen Seite oft eine Härte und Roheit zurück, welche die Klagen über die wüsten Sitten der Deutschen im 15. und 16. Jahrhundert nur allzu berechtigt erscheinen läßt. Das Gefühl für die Form geht dem geselligen Leben wie der Dichtung verloren. Die reichen und feinen Mittel des poetischen Ausdrucks sind vergessen; wo man sie einmal nach den alten Mustern wieder aufnehmen will, verrät sich meist lächerliches Ungeschick. Der Sinn für Wohllaut des Rhythmus und des Reimes ist abgestumpft. Die einen zählen mechanisch die Silben in das feste metrische Schema hinein, andere sprengen bei natürlicherer Betonung der Worte das Ebenmaß der Verse, verhältnismäßig wenigen gelingt es, beide Klippen zu vermeiden. Nur das Volkslied erreicht durch das rechte Verhältnis von Inhalt und Form, durch jene Verbindung naturfrischer Empfindung mit naiver Schlichtheit in Vers und Ausdruck, wie sie die ältesten Minnelieder zeigten, wiederum tiefe poetische Wirkung.

Im übrigen beherrscht durchaus das Interesse für den Stoff die Litteratur. Mit Vorliebe wird auch die Dichtung in den Dienst der sozialen, politischen und religiösen Kämpfe der Zeit gestellt. Die Gegnerschaft der einzelnen Klassen des Volkes tritt lebhaft in ihr zu Tage. Die besonderen Verhältnisse der Stände, ihre Gebrechen, ihre Aufgaben und Ziele, die Schäden und Lächerlichkeiten, die Wünsche und die Bestrebungen des Zeitalters werden in Satiren, Lehrgedichten, kleinen Erzählungen und Fabeln, in Fastnachtsspielen und selbst in Einlagen der nunmehr

deutschen geistlichen Dramen behandelt. Der Haß und die Kämpfe der Parteien und die jüngsten politischen Ereignisse finden in den sogenannten historischen Volksliedern alsbald ihren Ausdruck. Die religiöse Bewegung spiegelt sich schon im 14. und 15. Jahrhundert auch in der Dichtung, im 16. aber gewinnt vollends die reformatorische und antireformatorische Tendenzpoesie lyrischer, satirischer und dramatischer Gattung die breiteste Ausdehnung.

Daneben fehlt es dem ganzen Zeitraum nicht an einer Unterhaltungslitteratur, aber auch in ihr interessiert jetzt lediglich der Stoff, nicht mehr die künstlerische Form. So gewöhnt man sich, bei dieser Gattung auf Vers und Reim zu verzichten, und der Roman in Prosa verdrängt allmählich ganz die epische Dichtung. Da nun anderseits die geistliche, die historische und die gelehrte Litteratur immer häufiger das deutsche Gewand statt des lateinischen wählen, so wächst die deutsche Prosa im 14.—16. Jahrhundert um ein Beträchtliches an Ausdehnung und an Bedeutung, vor allem, seit sie durch Luther zu einem wirksamen Werkzeug der Reformation wird. Die Verbreitung der Schulbildung unter den deutschen Laien und die billigere Vervielfältigung der Litteratur zunächst durch die Massenherstellung wohlfeiler Papierhandschriften, dann seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts durch den Druck, ermöglichten eine außerordentliche Steigerung in der litterarischen Produktion; sie begünstigten anderseits das stille Lesen statt des früher üblicheren Vorlesens vor größerem Kreise, und da auf diese Weise ein wesentlicher Teil des Reizes der poetischen Form verloren geht, so wurde auch dadurch der Vernachlässigung des Versbaues und der Bevorzugung der Prosa Vorschub geleistet.

---

1. Fortdauer und Umbildung der erzählenden und lehrhaften Dichtung.

Die Überlieferungen, die in der Litteratur dieser Periode aus der vorangegangenen fortwirken, ließen sich auf zwei Hauptgruppen zurückführen, die ritterliche und die scholastische. Beide kommen in einer dem Zeitcharakter mehr oder minder angepaßten Weise allein oder verbunden auch in der erzählenden Dichtung metrischer oder prosaischer Form zur Geltung.

Die ritterliche Epik der Blütezeit geriet keineswegs in Vergessenheit. Wieder und wieder wurden ihre Erzeugnisse im 14. und 15. Jahrhundert abgeschrieben, vielfach auch mit Bildern versehen, die man meist ebenso billig und schlecht herstellte wie die Abschriften, in denen dann die Verse oft derartig mitgenommen wurden, daß sie jedem mit Formensinn begabten Hörer oder Leser unerträglich werden mußten. Nicht wesentlich besser stand es im allgemeinen um die Metrik der in diesem Zeitraum neuverfaßten Epen, und so war es entschieden ein Fortschritt, wenn man für den Inhalt der alten Überlieferungen wie für die neuen Erfindungen allmählich die prosaische Form vorzog.

Auch in dem Übergange vom poetischen zum prosaischen Roman folgte Deutschland schließlich wieder nur dem französischen Beispiel, wie überhaupt die litterarischen Strömungen auch dieses Zeitalters bei uns meist dieselbe Richtung nahmen, die zuvor schon die Litteratur unserer westlichen Nachbarn eingeschlagen hatte. Diese Verwandtschaft ist vielfach nur aus der übereinstimmenden Wirkung entsprechender Kulturverhältnisse und aus internationalen Beziehungen allgemeiner Art zu erklären, aber an der unmittelbaren oder mittelbaren Nachbildung französischer Muster fehlt es auch jetzt keineswegs, am wenigsten gerade in der Erzählungslitteratur. Und wiederum stellen dabei besonders die westdeutschen Höfe die Vermittler. Gleichwohl zeigt sich auch hier schon in der Wahl der Stoffe mehrfach die Richtung der Zeit auf das

Volkstümliche. Erzählungen aus dem Gebiete der französischen Volksepik, französische Königssagen werden trotz ihrer derberen und unhöfischeren Art in jenen Kreisen in Prosa wie in Versen übersetzt und verbreitet.

So hat im Jahre 1437 die Gräfin Elisabeth von Nassau-Saarbrücken den Roman von Loher, einem natürlichen Sohne Karls des Großen, und seinem Genossen Maller aus einer französischen Prosa übertragen, die ihre Mutter, Margareta von Vaudemont, Herzogin von Lothringen, aus dem Lateinischen übersetzt hatte. Und nach einer anderen französischen Vorlage schrieb Elisabeth den „Hug Schapeler“, die abenteuerliche Helden- und



Titelbild des „Hug Schapeler“: Der Held des Buches, dessen Name auf dem Zaum seines Pferdes steht, reitet angesichts der Königin von Frankreich zum Kampf aus. Nach der Ausgabe vom Jahre 1500 (Straßburg, bei Grüninger), in der Universitätsbibliothek zu Göttingen.

Liebesgeschichte des Hugo Capet, die recht deutlich das Eindringen bürgerlich-volkstümlicher Anschauungen und Neigungen auch in den Ritterroman hervortreten läßt.

Denn der Held ist dem glücklichen Ehebunde eines edlen Ritters mit einer reichen Fleischerstochter entsprossen, und ihm selbst gelingt es nicht nur, die Liebesgunst einer stattlichen Anzahl vornehmer Fräulein zu flüchtigem Genusse zu gewinnen, sondern er erwirbt sich auch durch überaus männliche Thaten Herz und Hand der Königstochter von Frankreich und mit ihr das Königtum, ohne daß die Geliebte und ihre Mutter, die verwitwete Königin, an seiner Herkunft Anstoß nähmen. Besteht doch zwischen den beiden Frauen und den braven Bürgern ihrer Hauptstadt das freundschaftlichste Verhältnis. Neben den zwölf Großen des Reiches ist auch die Pariser Bürgerschaft in ihrem Rate vertreten, und diese schützt sie gegen die Drangsale, die ihr böse Fürsten bereiten. Hug Schapeler aber ist der eigentliche Führer der Bürgerpartei, und sein Oheim, der reiche Fleischermeister, leistet ihm bei seinen Unternehmungen wichtigen Beistand. Als er den Thron errungen hat, wird er als „Bauernkönig“ von Vertretern der hohen Aristokratie gehaßt und mit verräterischen Anschlägen schwer bedrängt; aber der treffliche Bauernkönig geht aus allen Fährnissen siegreich hervor, und die Bösewichter erhalten den verdienten Lohn.

Die bewegliche Geschichte eines königlichen Liebespaares, das durch Verleumdung getrennt und nach mancherlei Gefahren und Großthaten des Helden noch im rechten Augenblicke wieder vereint wird, die Erzählung von „Pontus und Sidonia", übertrug die Herzogin Eleonore von Vorderösterreich um die Mitte des 15. Jahrhunderts aus dem Französischen, während etwa gleichzeitig (1456) der Markgraf Rudolf von Hochberg-Neuenburg den Berner Schultheißen Türing von Ringoltingen die ins Gebiet des Märchens und des Volksglaubens hinüberspielende romanhafte Stammsage vom Raimund von Lusignan und der schönen Melusine nach französischer Quelle bearbeiten ließ.

Aber auch die alten Stoffe der höfischen Epen werden jetzt in Prosa aufgefrischt. Teilweise wurden einfach die mittelhochdeutschen Gedichte in die ungebundene Form aufgelöst, wie z. B. der „Wigalois" und der „Tristan", bei dem man aber, charakteristisch genug für den derberen Geschmack des Zeitalters, nicht Gottfrieds, sondern Eilhards Fassung wählte. Oder man schloß sich auch hier an eine französische Prosa an, die neben der poetischen Behandlung existierte, wie bei dem beliebten „Lanzelet", welcher in dieser modernisierten Gestalt mannigfach verbreitet wurde. Andere Erzählungen folgten lateinischen Texten, die den alten Gedichten zu Grunde gelegen oder in anderer Beziehung zu ihnen gestanden hatten: so die deutsche Prosa vom Apollonius von Tyrus, vom Herzog Ernst, von Alexander dem Großen, vom trojanischen Kriege u. s. w. Und wie im 15. Jahrhundert, so wird auch im sechzehnten, ja bis ins siebzehnte hinein diese Art der Romanschriftstellerei gepflegt, und es entstehen aus dem Kreise der karolingischen Sage der „Fierabras", „Ogier von Dänemark", die „Haimonskinder", „Valentin und Orsus", aus dem Kreise der Freundschaftssagen „Olwier und Artus", aus der beliebten Gattung der Erzählungen von der Trennung und Wiedervereinigung zweier Liebenden die „Schöne Magelone", aus dem großen Stoffgebiete der Sagen von der Verleumdung, Verstoßung und schließlichen Rechtfertigung einer tugendhaften Frau die Geschichte vom „Kaiser Octavianus". Fast alle sind aus dem Französischen verdeutscht.

Zunächst von aristokratischen Kreisen ausgegangen und in ihnen vor allem verbreitet, fand diese Gattung des Romans doch sehr bald auch ein bürgerliches Publikum, ja sie blieb eine Lieblingslektüre der minder gebildeten Klassen, als der Geschmack der höher Stehenden längst eine andere Richtung eingeschlagen hatte. Immer aufs neue wieder aufgelegt, machten diese Rittergeschichten einen jener wenig beachteten Litteraturzweige aus, die sich über die große Scheidewand der Renaissance des 17. Jahrhunderts aus dem Mittelalter in die Neuzeit hinüberranken. Noch Goethe verschlang in seinen Knabenjahren begierig die billigen Frankfurter Löschpapierausgaben der „Vier Haimonskinder", der „Schönen Melusine", des „Kaiser Oktavian", der „Schönen Magelone" „mit der ganzen Sippschaft". Die Romantiker haben sich des alten Gutes mit lebhaftem Interesse angenommen. Einer „näheren Würdigung" unterzog im Jahre 1807 Görres die „Teutschen Volksbücher", unter denen er außer den genannten und verwandten „schönen Historien" auch „Wetter- und Arzneybüchlein" verstand, lauter Schriften, „welche teils innerer Wert, teils Zufall Jahrhunderte hindurch bis auf unsere Zeit erhalten hat". Sein Buch erschloß diese alten Überlieferungen zuerst der litterarhistorischen Forschung, nachdem sie Tieck schon zuvor der Litteratur wiederzugewinnen gesucht hatte. Später hat vor allem Simrock für die Verbreitung der in Görres' Sinn gefaßten Gattung durch seine große Sammlung der deutschen Volksbücher in erneuerter Sprache Sorge getragen.

Weit weniger Erfolg hatten die gereimten Erzählungen dieses Zeitalters. Nur Bearbeitungen älterer Volksepen im bänkelsängerischen Stile haben zum Teil eine ähnliche Verbreitung

erlangt. Das Lied vom hürnen Seyfried, das, ganz roh aus zwei verschiedenen Bestandteilen zusammengeleimt, Siegfrieds Jugendabenteuer in unbeholfenster Weise erzählt, wurde doch vom Anfang des 16. bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts gedruckt.

Das erste Stück meldet, wie der unbändig starke Sohn Siegmunds von Niederland die Eltern, die ihn nicht zu meistern vermögen, verläßt und bei einem Schmied Dienste nimmt, bald aber bei diesem so beängstigende Kraftproben ablegt, daß der Meister sich seiner zu entledigen sucht. Er sendet ihn nach Kohlen in den Wald an eine Stelle, wo, wie er weiß, ein gewaltiger Drache haust. Siegfried erschlägt das Ungeheuer nebst allerlei anderem Gewürm, wirft Baumstämme über die Erlegten und zündet das Ganze an. Als er einen Finger in die herausfließende zerschmolzene Masse steckt und merkt, daß dieser sich mit dem Horn von der Drachenhaut überzieht, salbt er sich den ganzen Leib mit der Flüssigkeit und gewinnt so, mit Ausnahme der Stelle zwischen beiden Schultern, die er nicht erreichen kann, eine undurchdringliche Hornhaut.

Mit größtem Ungeschick leitet nun der Sänger zu einem ganz selbständig beginnenden Lied über, welches vom König Gibich in Worms anhebt, dem seine Tochter Kriemhild von einem Drachen geraubt wird. Auf der Jagd verirrt, gerät einst Siegfried, eines mächtigen Königs Kind, das aber von Vater und Mutter nichts weiß, in die Nähe des Drachensteines, wo das Ungeheuer die Jungfrau hütet. Plötzlich umfängt ihn Finsternis. Auf kohlschwarzem Roß sprengt der Zwerg Euglein, Niblings Sohn, daher, der ihn sofort kennt, über Vater und Mutter aufklärt und wegen der Nähe des Drachen umkehren heißt. Aber Siegfried zwingt ihn vielmehr, ihm den Weg in den Fels hinein zu zeigen, um die Jungfrau zu befreien. Ein gewaltiger Riese, der Hüter des Eingangs, muß erst in wiederholten Kämpfen bestanden werden und Euglein mit der Nebelkappe sich hilfreich erweisen, ehe Siegfried acht Klafter unter der Erde in den Fels hinein, dann auf dessen Höhe hinaufgelangt, wo er die Jungfrau findet und nach langem Kampfe den Drachen erlegt.

Von dem fürchterlichen Streitgetöse erschreckt, haben inzwischen Eugleins Brüder den Schatz ihres Vaters Nibling, den sie unten im Felsen hüteten, hinausgetragen. Dort findet ihn Siegfried, und in der Meinung, daß der Drache ihn gehütet habe, nimmt er ihn als wohlerworbene Kampfbeute mit. Aber gleich darauf besinnt er sich, daß Euglein ihm prophezeit hat, er habe nur noch acht Jahre zu leben; der Hort kann ihm also doch nicht mehr viel nützen, und — er schüttet ihn deshalb lieber in den Rhein. In Worms wird er mit Kriemhild in höchsten Ehren empfangen. Die Hochzeit der beiden wird glänzend gefeiert. Aber auf Siegfrieds Macht und Ansehen eifersüchtig, planen Kriemhildens Brüder, Gunther, Hagen und Gernot die Ermordung des Helden, und Hagen führt sie an einem Brunnen im Odenwald aus.

In ästhetischer Beziehung kann das Lied nur als ein Zeugnis für die Plumpheit seiner Zeit in Darstellung und Geschmack gelten; für die Sagengeschichte aber ist es von großer Bedeutung als eine selbständige, vom Nibelungenliede unabhängige Fassung der Siegfriedsage, die vielfach der Thidrekssage, hier und da auch der „Edda" näher verwandt ist (vgl. S. 14). Und das Fortleben, freilich ein arg verkümmertes Fortleben, dieses Teiles unserer größten Nationalsage unter dem Volke, wurde durch dies Lied vermittelt. Denn als es selbst nicht mehr aufgelegt wurde, hat man es in Prosa aufgelöst, den Inhalt ein wenig romanhaft aufgeputzt, das Ganze als Übersetzung aus dem Französischen ausgegeben, und so konnte es nicht fehlen, daß die „Wunderschöne Historie von dem gehörnten Siegfried" und der Jungfrau Florigunde seit dem ältesten erhaltenen Druck vom Jahre 1726 in zahlreichen Auflagen bis in unser Jahrhundert hinein erschien.

Auch die Zusammenfassung einer Anzahl der beliebtesten Volksepen des 13. Jahrhunderts in etwas modernisierter Form fand, von einer prosaischen Erörterung über Zwerge, Riesen und Helden begleitet, als „Heldenbuch" ziemlich lange Anklang. Es enthält den „Ortnit", „Wolfdietrich" und „Rosengarten" im Hildebrandston, d. h. einer Änderung der Nibelungenstrophe, bei der die letzte Langzeile durch Kürzung um eine Hebung den drei ersten gleich geworden ist: derselben Strophenform, wie sie das Siegfriedslied hat, nur daß im „Heldenbuche" der Cäsurreim durchgeführt ist. Diesen Liedern ist dann noch „Der kleine Rosengarten", d. i. der „Laurin",

in Reimpaaren angefügt. Zuerst im 15. Jahrhundert ohne Ort und Jahr erschienen, wurde dies Heldenbuch mehrfach bis zum Jahre 1590 neu gedruckt.

Dagegen ist eine andere cyklische Bearbeitung der Nationalepen, die außer den genannten auch noch „Ecke", „Sigenot", „Virginal", „Herzog Ernst", das „Hildebrandslied" und zwei sonst nicht überlieferte Gedichte von Dietrichs Kampf mit dem „Wunderer" und von dem „Meerwunder" enthält, mit Recht auf die eine Handschrift beschränkt geblieben, in der sie, zum Teil von Kaspar von der Röen geschrieben, auf der Dresdener Bibliothek liegt. Freilich geht dies „Dresdener Heldenbuch" zum Teil auf gute Quellen zurück und ist daher für die Litteraturgeschichte von Wert. Aber die alten Epen sind auf den Bänkelsängerton des 15. Jahrhunderts gestimmt, einige zugleich auf das geschmackloseste zusammengepreßt, damit man „auf einem Sitzen Anfang und Ende hören könne". Die beiden Dichtungen aber, die sich nur hier finden, sind so ziemlich die traurigsten Erzeugnisse unserer Volksepik.

Von den höfischen Leseepen dieses Zeitraumes ist kein einziges zum Druck, keines auch nur zu ansehnlicher Verbreitung durch handschriftliche Überlieferung gelangt. In Westdeutschland fanden niederländische Bearbeitungen französischer Sagen des karolingischen Kreises im 14. Jahrhundert durch eine große Kompilation von Dichtungen zur Jugendgeschichte Karls, den „Karlmeinet", im 15. Jahrhundert durch mangelhafte Einzelübertragungen Eingang, ohne daß diese Reimwerke die Konkurrenz mit den verwandten Prosaromanen hätten aufnehmen können. Auch ein umfänglicher, von Motiven der verschiedensten mittelalterlichen Sagenkreise beeinflußter Abenteuerroman, die „Margareta von Limburg", wurde dort aus dem Niederländischen durch Johann von Soest in deutsche Verse gebracht. Daß ein deutscher Dichter sich einmal den Stoff seines poetischen Romanes selbst schuf oder zusammenstellte, kam kaum vor. Eine Ausnahme bildet das Gedicht vom „Herzog Friedrich von Schwaben", welches unter Benutzung von mancherlei Reminiscenzen aus den höfischen Epen der Blütezeit und mehr noch unter Einfluß der Volkssage und märchenhafter Überlieferungen des Meliur- und Melusinenkreises die Geschichte von den Verzauberungen und Entzauberungen der Geliebten des Helden und den Abenteuern, die sich um diesen Faden herumschlingen, erzählt. Ein dem älteren Epos von Mai und Beaflor verwandter Stoff wurde nach abweichender Quelle um 1400 von dem elsässischen Dichter Hans von Bühel in seiner rührseligen Reimerzählung von der „Königstochter von Frankreich" behandelt, während andere Poeten wieder die alten Romane von „Alexander dem Großen" und dem „Trojanischen Kriege" hervorsuchten, um sie auf ihre Weise in Reime zu bringen.

Von den großen Epikern des 13. Jahrhunderts zeigt Wolfram von Eschenbach noch lebendigen Einfluß auch auf die letzten Ausläufer der höfischen Kunst. „Friedrich von Schwaben" wie der „Trojanische Krieg" weisen nähere Beziehungen zu seiner Poesie auf; seinen „Parzival" erweiterten für Herrn Ulrich von Rappoltstein in den Jahren 1331—36 Claus Wisse und Philipp Colin im Anschluß an die französischen Fortsetzer des Chrétien von Troyes mit einer Einlage, die mehr als doppelt so lang war als Wolframs Werk. Von dem Geiste des wîsen man von Eschenbach ist freilich so wenig wie von seiner Kunstform auf diese beiden Epigonen übergegangen; sie lieferten eben Handwerkerarbeit, wie es dem Zweck ihrer Dichtung entsprach; denn Philipp Colin verhehlt nicht, daß er durch sie die Mittel zu gewinnen hofft, sein verunglücktes Goldschmiedegeschäft, das er ehedem in Straßburg betrieben, wieder aufzuthun. Aber das ideale Bild des edlen und glänzenden Rittertums einer entschwundenen besseren Zeit schuf man sich doch aus Wolframs Poesie. Parzival wurde noch im 15. Jahrhundert als der Musterritter

der entarteten Gegenwart vorgehalten, der Gral wurde zu einem Inbegriff aller ritterlichen Herrlichkeit; ein begeisterter Verehrer der alten Rittermären, Püterich von Reicherzhausen (um 1450), zog lange und weit im Lande umher, um Wolframs Grab aufzuspüren und an ihm für die Seele des großen Dichters zu beten. Für das vortrefflichste aller deutschen Bücher hielt Püterich den „Jüngeren Titurel", der ja allgemein als Wolframs Werk galt, und im Jahre 1477 konnte man für diese täuschende Nachahmung wie für das wahrhafte Meisterwerk des Eschenbachers noch genug Interesse voraussetzen, um von beiden, dem „Jüngeren Titurel" wie dem „Parzival", eine Druckausgabe zu veranstalten: eine Auszeichnung, die sonst keinem der höfischen Epen zu teil wurde.

So hat denn Püterich auch die Strophenform des „Jüngeren Titurel" für ein kurioses Gedicht verwendet, das in Gestalt eines Ehrenbriefes an die Erzherzogin Mechtild von Österreich ein Verzeichnis bayrischer Adelsgeschlechter und einen Katalog seiner reichhaltigen Bibliothek von deutschen ritterlichen und geistlichen Gedichten enthält. Und durch ihn ebenfalls zu eifriger Beschäftigung mit der alten Ritterpoesie angeregt, machte sich um 1490 am Münchener Hofe der Maler und Schriftsteller Ulrich Füetrer daran, den ganzen Kreis der Artussage ebenfalls in der strophischen Form und in dem geschraubten Stil des vergötterten Gedichtes zu erneuern. Es ist immer dasselbe Streben dieser Epigonenzeit nach cyklischer Zusammenfassung der alten Gedichte, welches für die Nationalsage die beiden Heldenbücher, für die Karlssage den „Karlmeinet", jetzt für die Artussage dieses „Buch der Abenteuer" ins Leben rief. Der „Jüngere Titurel" bildete den Faden, an den Füetrer den „Parzival", die „Krone" und den „Titurel" knüpfte, und weiterhin fügte er von bekannten Sagen den „Iwein" und den „Lanzelet" an. Aber auch Artusstoffe, die uns in deutschen Dichtungen sonst nicht mehr vorliegen, zog er hinein, und mit dem Trojanischen Kriege leitete er das umfängliche Werk ein. Wie bei Püterich, so zeigt sich auch bei Füetrer, und wir können gleich sagen, bei allen Dichtern des 15. Jahrhunderts, die es unternehmen, den künstlichen Stil althöfischer Dichtung nachzuahmen, eine wunderliche, widerspruchsvolle und ungeschickte Mischung des derben und nüchternen, dem Alltäglichen zugewandten Charakters ihrer Zeit mit dem phantastisch-idealen Geiste und der blühenden Form der alten Poesie.



Aber nicht nur die alten ritterlichen Überlieferungen waren es, die der höfischen Erzählungspoesie dieser Zeit das Leben fristeten. Sie hatte auch neue Anregungen empfangen, die besonders der poetischen Behandlung der ritterlichen Minne eine eigentümliche Richtung gaben, und diese Anregungen gingen von der Scholastik und älteren Mystik aus. Schon aus den ältesten Zeiten der christlichen Exegese stammt die symbolische und allegorische Auffassung und Auslegung der heiligen Schriften. Sie war durch die Bibel selbst an die Hand gegeben, durch neutestamentliche Hinweise auf die vorbildliche Bedeutung alttestamentlicher Stellen für Worte und Ereignisse aus dem Leben Jesu, durch die bildliche Sprache ihrer prophetischen Schriften, durch ihre Parabeln und ihre allegorischen Visionen. In der scholastisch-mystischen Theologie des 12. Jahrhunderts aber war diese symbolisierende Auslegungsweise zu einer alles überwuchernden Üppigkeit gediehen. Sahen wir sie in der deutschen geistlichen Dichtung schon bei Otfried stark hervortreten, so hat sie dort im 12. Jahrhundert eine ihrer steigenden Bedeutung für die Theologie entsprechende Beliebtheit gewonnen; Gedichte wie die Vorauer „Bücher Mosis", eine Schilderung und Deutung des „Himmlischen Jerusalem", die Marienlieder, können neben den deutschen Prosaauslegungen des Hohenliedes als Proben einer zahlreichen deutschen Nachkommenschaft jener im Allegorischen schwelgenden Bibelexegese dienen. Und auch deren

Seitenschößlinge, wie den „Physiologus", die legendarische Visionslitteratur, die „Tochter Syon", den Streit der personifizierten göttlichen Eigenschaften um das Heil des Menschen, fanden wir in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts wieder.

Im 14. und 15. Jahrhundert wird nun die typisch-allegorische Bibelerklärung durch ein Werk wie Heinrich von Heslers gereimte Paraphrase der Apokalypse und besonders durch poetische Behandlungen jener weltumspannenden christlichen Heilsgeschichte popularisiert, wie sie im 14. Jahrhundert Thilo von Kulm in seinem Buche „Von den sieben Siegeln", und wie sie im fünfzehnten Konrad von Helmsdorf, Andreas Kurzmann, Heinrich von Laufenberg in ihren Umdichtungen des „Speculum humanae salvationis" boten. Die Beliebtheit dieses „Spiegels des menschlichen Heils", der neben den gereimten Fassungen auch in deutschen Prosabearbeitungen und in Abschriften des Originals weit verbreitet wurde, veranschaulicht lebhaft die Neigung des Zeitalters einerseits für den Stoff des christlichen Weltdramas, anderseits aber für das Sinnbildliche. Denn die symbolische Deutung biblischer und weltlicher Geschichten spielte hier eine wichtige Rolle, und beigegebene Abbildungen kamen dabei der Phantasie zu Hilfe, wie sie auch in den sogenannten Armenbibeln (biblia pauperum) die typischen Beziehungen der alttestamentlichen und neutestamentlichen Geschichten für die weitesten Kreise veranschaulichten. Daneben haben dann mancherlei andere geistliche Dichtungen, Traktate und vor allem auch die Predigt im Wetteifer mit der bildenden Kunst die Richtung auf das Symbolische und Allegorische gefördert, und man scheute sich nicht, auch Dinge aus dem weltlichen Treiben und täglichen Leben zur Unterlage geistlicher Umdeutungen zu machen.

Einen außerordentlichen Erfolg hatte der Gedanke des lombardischen Dominikaners Jakob von Cessolis, in seinen Predigten die Figuren des Schachspiels als Symbole der einzelnen Stände zum Ausgangspunkte seiner moralisch-satirischen, mit erzählenden Beispielen durchflochtenen Erörterungen zu wählen. Sein „Schachbuch" hat sich im lateinischen Original wie in den Vulgärsprachen über das ganze Abendland verbreitet; in Deutschland hat es im 14. Jahrhundert vier verschiedene Bearbeitungen in Versen erfahren. Im 15. Jahrhundert hat Meister Ingold mit seinem „Goldenen Spiel" und Geiler von Kaisersberg mit der geistlichen Umdeutung der alltäglichsten Dinge in seinen Predigten dieselbe Richtung verfolgt.

Daß dieser Zug zum Sinnbildlichen und Allegorischen von der Theologie und geistlichen Vulgärlitteratur auch auf die weltliche Dichtung hinüberwirkte, war natürlich genug, und in der That tritt er in ihr während des sinkenden Mittelalters bei allen Völkern des Abendlandes stark ausgeprägt hervor. Auch in dieser Wendung zum Weltlichen ist der Einfluß scholastischer Überlieferungen nicht zu verkennen. Sie zeigt sich zuerst in der lateinischen Dichtung der Kleriker des 11. und 12. Jahrhunderts, denen neben jenen theologischen Traditionen auch klassische Kenntnisse und Übung in der Dialektik von der Schule her zu statten kommen, wenn sie in jener Manier besonders Fragen aus dem Liebeleben behandeln. Allegorie, Mythologie, scholastische Disputierkunst und Disputierlust einen sich mit der anmutigen, flotten Darstellung der Vagantenpoesie in einem lateinischen Gedichte der „Carmina Burana", das, im 12. Jahrhundert von einem französischen Kleriker verfaßt, als eins der hervorragendsten Beispiele dieser Art Minnedichtung gelten kann.

Eine Szene, die jahrhundertelang typisch bleibt, bildet die Einleitung: ein Spaziergang in eine reizvoll geschilderte Landschaft, in der dann der eigentliche Vorgang sich abspielt, hier die Disputation der schönen Königstöchter Phyllis und Flora, ob der Ritter, dem jene, oder der Kleriker, dem diese ihr Herz geschenkt hat, seinem Stande nach der geeignetere Liebhaber sei. Schließlich entscheidet Amor in seinem anmutigen Hain, unterstützt von den allegorischen Gestalten Brauch und Natur, den Streit, natürlich zu gunsten des Klerikers.

Liebesfragen und Liebeserfahrungen mit scholastisch-spitzfindiger Dialektik zu erörtern, bildete in Frankreich und seit dem Walten des französisch-provenzalischen Einflusses ja auch in Deutschland eine Lieblingsaufgabe der höfischen Lyrik. In Frankreich wurde dabei vielfach die Form der Disputation, besonders die des jeu parti (vgl. S. 205) gewählt, wo jeder von zwei Streitenden einen Satz aus dem Bereich des Minnelebens verficht und die Entscheidung schließlich einem bestimmten Richter oder Richterkollegium übertragen wird. Ein förmliches Gesetzbuch solcher höfischen Liebe hat im Anfang des 13. Jahrhunderts der französische Kaplan Andreas verfaßt, den lateinischen Traktat „Von der Kunst, zu lieben", der eine merkwürdige Verquickung aller jener theologisch-scholastischen und ritterlichen Traditionen im Dienste der Minne zeigt.

Die Liebe, ihr Wesen, ihre Eigenschaften werden definiert, Mustergespräche zwischen Vertretern und Vertreterinnen der verschiedenen Stände bieten weitere Unterweisungen und Vorbilder, der Palast des Liebesgottes, die Belohnungen, welche die Befolger, die Strafen, welche die Übertreter der Minnegesetze im Jenseits erwarten, werden geschildert, wir erfahren die fünfzehn Gebote, die der Liebesgott verkündet hat, und eine Reihe von Kapiteln über die Liebe in den verschiedenen Ständen, über ihr Erhalten, Wachsen, Vergehen, über Entscheidungen in Liebessachen, wie sie die französischen Streitgedichte behandeln, schließt sich an.

Das Werk hat inner- und außerhalb Frankreichs große Verbreitung und große Bedeutung gewonnen; in Deutschland ist es von Johann Hartlieb (vgl. S. 227) im 15. Jahrhundert in deutsche Prosa gebracht, von Eberhard Cersne in seinem Gedichte „Der Minne Regel" verwertet worden; in Frankreich hat es das Haupterzeugnis der ganzen Gattung beeinflußt, den „Roman von der Rose", den Guillaume de Lorris begonnen, Jean de Meun in einer locker gefügten, vielfach abschweifenden Fortsetzung auf mehr als 22,000 Verse gebracht hat.

Ein Traum führt den Dichter auf einem Spaziergang durch eine liebliche Gegend. Es gelingt ihm, in einen schönen Garten einzudringen, in dem er eine herrliche Rose erblickt. Die ganze Handlung dreht sich nun um seine Versuche, die Rose zu pflücken, das heißt die Geliebte zu gewinnen. Das Ziel seiner Sehnsucht ist von einer Anzahl allegorischer Gestalten umgeben, die ihn bei seinem Unternehmen hier fördern und trösten, dort hindern und gefährden. Als selbständige Wesen redend und handelnd, verkörpern sie doch nur Eigenschaften und Empfindungen der Dame oder auch bestimmte Erscheinungen aus dem Liebeleben: freundliche Aufnahme, Gefahr, Scham, Furcht, böse Nachrede und Eifersucht. Das ist der poetische Grundgedanke, an den sich die für diese höfisch-scholastische Minnepoesie und die Gattungen ihrer Einkleidung wie ihres Inhaltes besonders charakteristischen Ausführungen des großen Werkes anschließen.

In der deutschen Dichtung gab Hartmanns erstes Büchlein (vgl. S. 100) für die Minnedisputation, Gottfrieds von Straßburg Schilderung der Minnegrotte (vgl. S. 126) für die Minneallegorie das erste Beispiel, jene in ihrer Verwandtschaft mit den Gesprächen zwischen Seele und Leib, diese in ihrer Ähnlichkeit mit der Schilderung des himmlischen Jerusalem zugleich ein Zeugnis für den engen Zusammenhang dieser Gattung mit den erörterten Erscheinungen der geistlichen Litteratur. Die Reihe der selbständigen Minneallegorien oder allegorisch verbrämten Minneerzählungen eröffnete noch gegen Ende des 13. Jahrhunderts Heinzelein von Konstanz mit einem Gedicht, das er selbst „Der Minne Lehre" nannte.

Durch einen Traum wird der Dichter in Amors Land entrückt, in dem er einen blutigen See mit flammenden Ufern und eine goldene, mit Edelsteinen geschmückte Säule erblickt. Auf ihr steht Amor nackt und blind, mit goldenen Flügeln, einen Speer in der Hand. Alles das hat seine symbolische Bedeutung, die der Dichter auf sein Befragen von dem kleinen Gotte selbst erfährt. Dann naht dessen Mutter, Frau Minne, auf einem von Tauben gezogenen Wagen mit mancherlei Schmuck, Bildern und Sinnsprüchen, die nun gleichfalls erklärt werden. Sie schießt mit ihrem Pfeil den Dichter ins Herz und gibt ihm dann Lehren, wie er die Liebeswunde heilen könne. Wie der Dichter nach dem Erwachen aus dem Traume die Lehren der Minne befolgt und durch zierliche Brieflein und Unterredungen mit der Liebsten schließlich an das ersehnte Ziel kommt, erzählt er uns im weiteren Verlauf seines Büchelchens.

Nach der Methode jener geistlichen Schriftsteller und Prediger, welche Beschäftigungen des gewöhnlichen Lebens als allegorische Einkleidungen oder Anknüpfungspunkte für ihre Ausführungen wählen, hat um 1340 der vornehme bayrische Ritter Hadamar von Laber die „Jagd" zu einer Minneallegorie in der Strophenform und im Stil des „Jüngeren Titurel" verwertet.

Er selbst ist der Jäger, das Herz der Spürhund, die Geliebte das Wild; Glück, Lust, Liebe, Trost, Treue und ähnliche Begriffe stehen ihm als Jagdhunde bei. Als das Herz das Wild aufgespürt hat, wird es von ihm verwundet, und als der Jäger nach mancherlei Zwischenfällen endlich mit den anderen Hunden das Verfolgte schon erreicht hat, werden diese durch Wölfe, die Merker (Aufpasser), vertrieben. Aber den Klagenden tröstet die Hoffnung, daß er mit den Hunden „Treue" und „Harre" doch noch einmal das Wild erjagen werde.

Die nicht ungeschickt ausgeführte, von mancherlei lehrreichen Gesprächen und Betrachtungen durchbrochene Dichtung hat zu ihrer Zeit mit Recht große Anerkennung gefunden. Denn sie darf für Deutschland als das beste Beispiel der beliebten Gattung gelten. Man nannte den Dichter neben Wolfram, an den manches bei ihm erinnern konnte, und Minneallegorien von verwandter Einkleidung, Form oder Darstellungsweise entstanden nach seinem Vorbilde, wenn auch die Verwertung des Jagdmotives in dieser Richtung nicht erst Hadamars Erfindung war.

Andere wählten andere Arten der bildlichen Umhüllung oder der Rahmenerzählung, bei denen dann doch der Zusammenhang mit älteren geistlichen oder weltlichen Typen unverkennbar ist. Hier wird die Minneburg ein Vorwurf allegorischer Darstellung in der Dichtung wie in der bildenden Kunst, dort wird von einem sinnreich ausgestatteten Minnekloster erzählt, in welchem edle Liebespaare nach bestimmten Ordensregeln fröhlich und selig zusammen leben. Bald bildet bei den Minneallegorien, ähnlich den geistlichen Visionen und der Einführung des Rosenromanes, ein Traum den Rahmen, bald leitet die typische Spaziergangsszene die Erzählung ein, in der dann die Geliebte oder Frau Minne, sei es allein, sei es mit anderen traumhaften oder allegorischen Gestalten, auch wohl mit allerlei symbolischer Ausstattung vor den Dichter treten, um ihn über sein Minnewerben, über allgemeine Erscheinungen und Regeln des Minnelebens aufzuklären; oder sein Weg trägt ihn an einen Ort, wo er ein lehrreiches Gespräch solches Inhalts belauschen kann.

Unter der großen Anzahl der meist kleineren, hier mehr didaktischen, dort mehr epischen Gedichte dieser Gattung, die das 14. und 15. Jahrhundert erzeugte, verdient eine ausführlichere poetische Erzählung besonders erwähnt zu werden: die „Mörin" des schwäbischen Ritters Hermann von Sachsenheim. Hermann von Sachsenheim ist wie sein Zeitgenosse Püterich von Reicherzhausen ein besonders charakteristischer Vertreter der höfischen Dichtung des 15. Jahrhunderts. Auch er ist vor allem mit Wolfram von Eschenbach vertraut, und auf keine unter den Dichtungen der Blütezeit nimmt er so gern Bezug wie auf den „Parzival" und den „Willehalm". Wie Püterich, so ist auch Hermann noch in seinen hohen Lebensjahren ein Anhänger der althöfischen Minne. Aber auch in seiner Poesie reckt das nüchterne 15. Jahrhundert seine derben Glieder durch das verschlissene höfische Staatsgewand. Bald unfreiwillig, bald freiwillig parodiert er seinen Frauendienst, sei es, daß er sich selbst einmal in einer schmutzigen Dichtung vorführt, wie er mit den zierlichen Floskeln ritterlichen Minnewerbens, aber mit lächerlichem Mißerfolge um die Gunst einer Stallmagd buhlt, sei es, daß sein schwäbischer Humor und die kräftigen Wendungen der Volkssprache auch zwischen seinen ernstgemeinten Dichtungen höfischen Stiles hervorbrechen. Die Allegorie ist sein eigentliches Element. Sie hat ihm die poetischen Mittel hergegeben für zwei geistliche Gedichte wie für zwei gereimte Erzählungen von weltlicher Minne, deren Held er selber ist: das „Abenteuer vom Spiegel", das ihn in Gestalt eines

Erlebnisses mit Frau Treue, Frau Aventüre und anderen allegorischen Gestalten von der Überschätzung seiner Liebestreue zur Unbeständigkeit, schließlich aber zurück zur Treue führt, und die nach Inhalt und Einkleidung nahe verwandte „Mörin".

Der traditionelle Spaziergang, mit dem der Dichter auch den „Spiegel" und eine kleine sentimentale Liebesgeschichte, „Das Schleiertüchlein", eingeleitet hatte, bringt ihn auf den Schauplatz der Handlung. In sommerlich prangender Wald- und Berglandschaft findet er bei einem klaren Quell ein kostbares Zelt, vor dem ein alter langbärtiger Mann mit einem Zwerge steht. Es ist der getreue Eckart, der ihn mit Hilfe seines Begleiters ohne Umstände in Fesseln legt und durch die Luft in das Land der Frau Venus versetzt. Vor der Göttin und ihrem Gemahl, dem Tannhäuser, erhebt dort deren Dienerin, die „Mörin", gegen ihn Anklage wegen seiner Flatterhaftigkeit in der Minne. Der umständliche Prozeß, durch den und um den sich verschiedene Episoden, Schilderungen und satirische Beziehungen schlingen, endigt schließlich mit seiner Freisprechung.

Das Gedicht setzt für eine überaus dürftige Fabel einen gewaltigen Apparat in Szene. Mit seinem feierlichen Gerichtsakt, den großen Aufzügen, einem unmotivierten Turnier und anderen prunkenden Festlichkeiten, die sich anspruchsvoll über den ärmlichen Gedankenvorrat hinbreiten, vergleicht es sich einem inhaltsleeren Ausstattungsstück. Aber die persönliche, in die Selbstparodie hinüberschillernde Färbung und die Beziehungen auf die Zustände seiner Zeit, Anklänge an die Volkssage und jene charakteristische, höfisch-volkstümliche Stilmischung geben ihm doch ein besonderes Interesse.

Hermann von Sachsenheim hat sein Gedicht im Jahre 1453 in hohem Alter dem Pfalzgrafen bei Rhein Friedrich I. und seiner Schwester, der Erzherzogin von Österreich, Mechtild, gewidmet, der er zuvor auch schon in dem „Spiegel" gehuldigt hatte. Es ist das ein Zeugnis unter vielen für die Beziehungen fürstlicher Persönlichkeiten zu der höfisch-ritterlichen Litteratur dieser Zeit. Sahen wir schon Elisabeth von Nassau, Eleonore von Vorderösterreich, Markgraf Rudolf von Hochberg den deutschen Prosaroman pflegen, so zeigen die pfälzischen Wittelsbacher durch die Anlegung von Büchersammlungen wie durch die Annahme von Widmungen ihr Interesse für die ritterlich-mittelalterliche Richtung in der deutschen Litteratur. Pfalzgraf Ludwig III. (gest. 1436) besaß eine reichhaltige Sammlung deutscher Bücher, welche die Sehnsucht eines Püterich von Reicherzhausen erregte. Seine Tochter Mechtild aber wurde von Püterich mit den Redensarten ritterlichen Minnedienstes in jenem Ehrenbriefe (vgl. S. 223) angeschwärmt, der sich großenteils um die höfische Romanlitteratur dreht, und in dem der Dichter ihr einerseits eine Anzahl von ritterlichen Prosaromanen aus ihrer Sammlung namhaft macht, die er noch nicht kennt, anderseits seine eigene, besonders an den älteren ritterlichen Dichtungen reiche Bibliothek ihr zur Verfügung stellt. Auch Mechtilds Vetter, Pfalzgraf Otto von Mosbach, stand als ein Sammler von Rittergedichten mit Püterich in Verbindung, und ihr litterarisch auch sonst vielfach interessierter Sohn, Graf Eberhard von Württemberg, brachte mancherlei alte und neue Ritterromane zusammen. Dem Pfalzgrafen Philipp, Friedrichs I. Nachfolger, aber überreichte im Jahre 1480 sein Singermeister Johann von Soest die „Margareta von Limburg".

In Bayern hat im 14. Jahrhundert Kaiser Ludwig Teilnahme für die ritterliche Dichtung gezeigt. Zu ihm hatte auch Hadamar von Laber Beziehungen, und ein Stift für ritterliche Ehepaare, welches Ludwig, angeregt durch Ideen des „Parzival" und des „Jüngeren Titurel", zu Ettal bei Oberammergau gründete, mag, wie man vermutet hat, den Grundgedanken des Gedichtes vom Minnekloster veranlaßt haben. Im 15. Jahrhundert haben nacheinander die bayrischen Herzöge Ludwig VII., Albrecht III. und Siegmund ihr Interesse für den Verfasser der beliebtesten deutschen Prosaübersetzung des Alexanderromanes, Johann Hartlieb, und seine vielfach in mittelalterlicher Geheimwissenschaft wühlende Schriftstellerei bewährt; für Albrecht IV. hat Ulrich Füetrer nicht nur eine deutsche Prosachronik von Bayern, sondern auch seine große

Artusdichtung, das „Buch der Abenteuer", verfaßt. Unter den Habsburgern ist Kaiser Friedrichs III. feindlicher Bruder Herzog Albrecht VI. als Mechtilds Gemahl wie als Gönner Hartliebs in ein Verhältnis zur deutschen Litteratur getreten, und die Übersetzung jenes für die Minneallegorie so wichtigen „Tractatus de amore" des Kaplans Andreas (vgl. S. 225) hat Hartlieb ihm gewidmet.

Solches Interesse für diese durchaus mittelalterliche Richtung der deutschen Litteratur vertrug sich sehr wohl mit humanistischen Neigungen. Die Pfalzgrafen Friedrich I. und besonders Philipp sind auch als Freunde der Renaissancebestrebungen wohlbekannt, wie anderseits Philipps Kanzler, der berühmte Humanist Johann Dalberg, neben deutschen Übersetzungen lateinischer Romane auch deutsche Epen des 13. Jahrhunderts und Hermann von Sachsenheims Dichtungen in seine Bibliothek aufgenommen hat. Mechtild, die Freundin der höfischen Minneallegorie und Romanschriftstellerei, hat auch an der Gründung der Universität Freiburg durch ihren Gemahl Albrecht VI. wie an der der Universität Tübingen durch ihren Sohn Eberhard Anteil gehabt, und ihr lebhaftes Interesse für die Renaissancelitteratur hat sie vielfach bewiesen, besonders auch durch die Förderung der Übersetzerthätigkeit des Niklas von Wyl. In ähnlichem Geiste hat sich Eleonore von Vorderösterreich, die Romanschriftstellerin, Steinhöwels Übersetzung von Boccaccios „Buch von den berühmten Frauen" widmen lassen.



Kaiser Maximilian I. Nach dem Stich von J. Snyderhoef (Gemälde von L. van Leyden), in der k. k. Familien-Fideikommiß-bibliothek zu Wien.

Dieses doppelseitige Mäcenatentum der deutschen Höfe, diese Teilnahme an den litterarischen Äußerungen des absterbenden Rittertums und des aufstrebenden humanistischen Gelehrtentums erreicht ihren Abschluß in Kaiser Maximilian I. Im Leben und in der Dichtung hat dieser überaus vielseitige Fürst die welkenden wie die aufkeimenden Kräfte seiner Zeit auf sich wirken lassen. Wie er, der Freund der Turniere, der in allen höfischen Fertigkeiten trefflich bewanderte „letzte Ritter", zugleich als der „Vater der Landsknechte" bedeutenden Anteil an einer Neuorganisation des Heerwesens hatte, die dem Rittertum den Boden entzog, so vereinigte er auch in seinem Verhältnis zu den schönen Künsten mit den mittelalterlichen Neigungen den offenen Sinn für die modernen Richtungen und Leistungen. Er liebte die mittelhochdeutschen Epen der Blütezeit. Das Nibelungenlied, die „Gudrun", „Biterolf", „Ortnit", „Wolfdietrich", Hartmanns „Erec", Fragmente von Wolframs „Titurel" und andere Dichtungen der Zeit ließ er in eine große, prächtig ausgestattete Handschrift zusammenschreiben, die einige dieser schon damals seltenen Gedichte allein vor dem Untergange bewahrt hat (vgl. S. 167). Aber ebensowohl interessierte er sich auch für die Renaissancebestrebungen. Die humanistischen Poeten erwarteten von ihm das Heil des Reiches und der Christenheit, und Ulrich von Hutten empfing von ihm den Dichterlorbeer.

Ein eifriger Verehrer und Förderer der neuaufblühenden bildenden Künste, stellte er diesen doch auch gern Aufgaben, die das Rittertum der Gegenwart und der Vergangenheit verherrlichten. Sein ebenso regsamer wie unsteter Geist trieb ihn, in künstlerischen wie in politischen Dingen möglichst die Initiative zu übernehmen und mit der eigenen Person hervorzutreten. Ganz durchdrungen von seiner und seines kaiserlichen Amtes hoher Würde, opferte er für eine prunkvolle Repräsentation nach außen Summen, die über die eigenen und des Reiches Verhältnisse gingen, und Kunst und Wissenschaft setzte er in Bewegung, um seine und seiner Vorfahren Thaten zu verherrlichen. So entstand das großartige Grabmal Maximilians in Innsbruck, das den Sarkophag des Kaisers umgeben von den achtundzwanzig Gestalten seiner leiblichen und geistigen Ahnherren zeigt, unter denen Dietrich von Bern und König Artus nicht fehlen durften. Die voll erblühte Kunst des Holzschnittes stellte er in den Dienst einer verwandten Idee, indem er Albrecht Dürer unter Mitwirkung anderer die „Ehrenpforte" und den „Triumph" Kaiser Maximilians schaffen ließ, während ein anderes großes Bilderwerk, der „Freydal", seine glänzenden Turniere ihm selbst und der Nachwelt vor Augen führen mußte. Und zu entsprechendem persönlichen Zwecke vereinigte er Bild und Wort in den beiden Prachtwerken, die seinem Namen auch unter den deutschen Schriftstellern einen Platz verschafft haben, in dem „Weißkunig" und dem „Teuerdank".

Den „Weißkunig" hat sein Geheimsekretär Marx Treizsaurwein in den beiden ersten Teilen selbständiger, im dritten nach Einzeldiktaten des Kaisers geschrieben, der auch bei der Durchsicht des Werkes persönlich eingriff. Es behandelt in ziemlich trockener Prosaerzählung und in trefflichen, zum Teil von Hans Burgkmair herrührenden Holzschnitten das Leben Kaiser Friedrichs III., des „alten Weißkunigs", von seiner Brautwerbung im Jahre 1450 an und das seines Sohnes Maximilian, des „jungen Weißkunigs", bis zum Jahre 1513. Da die Geschichte noch weiter fortgeführt werden sollte, so unterblieb die Veröffentlichung zunächst, und obwohl schon alles für den Druck vorbereitet war, wurde das Werk doch erst im Jahre 1775 wieder hervorgezogen und mit Benutzung der noch unversehrt vorgefundenen alten Holzstöcke endlich herausgegeben. Schon im Jahre 1514 hatte Treizsaurwein dem „Weißkunig" eine Vorrede und eine Widmung an Maximilians Enkel, den späteren Kaiser Karl V., beigefügt. Drei Jahre darauf erschien das poetische Seitenstück zu jenem Prosawerke, der „Teuerdank".

Auch der „Teuerdank" ist eine Art von Biographie Maximilians; aber während der „Weißkunig" sich auf das Gebiet der politischen Geschichte wagt, beschränkt sich der „Teuerdank" wesentlich auf die persönlichen Erlebnisse seines Helden bei Jagden, Turnieren und anderen Abenteuern. Während im „Weißkunig" einige historische Namen durch Pseudonyme mit heraldischen Beziehungen angedeutet, andere offen ausgesprochen werden, sind im „Teuerdank" die wenigen historischen Persönlichkeiten, die dort auftreten, durch poetische Namen und durch weitgehende Umgestaltung ihrer Geschichte sorgfältig verhüllt, und einer Reihe rein allegorischer Figuren sind neben ihnen die Hauptrollen zugewiesen.

König Romreich, so erzählt das Gedicht, hat vor seinem Ende die Hand seiner einzigen Tochter Ehrenreich dem vortrefflichen Helden Teuerdank bestimmt. Auf die Nachricht davon macht Teuerdank sich auf die Reise, und die Fährlichkeiten, die ihm auf dieser begegnen, bilden nun den eigentlichen Inhalt. Zwar der Versuch des bösen Geistes, in der Gestalt eines Doktors den Helden durch schlechte Lehren zu verführen, scheitert an dessen gottesfürchtigem Sinn, aber in drei Hauptleuten der Königin Ehrenreich findet der Böse brauchbare Werkzeuge. Aus Furcht, daß es mit ihrer Macht im Lande zu Ende sein werde, sobald Teuerdank die Hand ihrer Herrin erhalte, suchen sie ihn durch böse Ratschläge und hinterlistige Veranstaltungen ins Verderben zu stürzen. Der erste, Fürwittig, empfängt ihn an dem ersten der

in Ehrenreichs Land führenden Pässe und verleitet ihn zu einer Reihe gefährlicher Jagdabenteuer und einigen anderen Wagnissen, die ihn zu Grunde richten sollen. Der Held kommt überall glücklich davon, erkennt Fürwittigs Treulosigkeit, jagt ihn von sich und setzt seine Reise fort.

An einem zweiten Passe wiederholt sich der Vorgang mit dem Hauptmann Unfallo, an einem dritten mit dem Hauptmann Neidelhart. Unfallo sucht teils durch weitere Jagdstückchen, teils durch Unfälle verschiedenster Art Teuerdank aus dem Wege zu räumen. Seine Anschläge sind oft von lächerlich prosaischer Natur, so, wenn er den Helden auf eine schadhafte Treppe oder auf einen morschen Rüstbalken lockt, damit er den Hals breche, oder wenn er ihn mit einem Licht in eine heimlicherweise geladene Kanone hineinleuchten läßt. Neidelhart strebt, ihn besonders als Begleiter bei kriegerischen Unternehmungen ins Verderben zu stürzen. Als Teuerdank, der sich mit schier unglaublicher Harmlosigkeit von den bösen Gesellen immer wieder in neue Gefahren führen läßt, schließlich doch auch die Tücke Unfallos und Neidelharts erkennt und auch diese beiden von sich gewiesen hat, gelangt er endlich zu Ehrenreich und zeigt sich vor ihr in allen Arten von Turnierkünsten als der trefflichste aller Ritter. Den drei Bösewichtern wird der Prozeß gemacht, und, zum Tode verurteilt, hält einer nach dem anderen eine reuige und erbauliche Mahnrede an das Publikum, ehe die Strafe an ihm vollzogen wird.

Der edle Brautwerber scheint nun endlich am Ziele zu sein. Aber Ehrenreich erkennt, daß alle die vielen Wagnisse, die er bestanden, und alle Thaten, die er gethan, doch nur um weltlicher Ehre willen unternommen seien, und so reicht sie ihm die Hand zum Eheversprechen erst, nachdem er auf ihr Begehren und die Mahnung eines guten Geistes das feierliche Gelöbnis eines Zuges gegen die Ungläubigen geleistet hat. Mit einem bewundernden und frommen Lobe seines Helden, durch den Gott noch vieles zum Segen der Christenheit wirken wolle, und mit der Verheißung, auch sein weiteres Leben noch zu erzählen, schließt der Dichter das Werk.

Als Verfasser nennt sich Melchior Pfintzing, damals Propst zu Nürnberg, zugleich Rat und Vertrauter des Kaisers, in dessen unmittelbarem Dienste er früher gestanden hatte. Doch existieren noch große Partien der Dichtung in offenbar ursprünglicheren Aufzeichnungen, die zum Teil von Marx Treizsaurwein herrühren, während man in anderen des Kaisers Hand hat erkennen wollen. Aber wenn auch Maximilian an der Niederschrift selbst nicht beteiligt war, jedenfalls stammt nicht nur der Entwurf der Dichtung und der Inhalt der Abenteuer von ihm, sondern er hat auch die Ausführung in ihren verschiedenen Entwickelungsstufen bis ins einzelne überwacht. Die Redaktion des Ganzen fiel Melchior Pfintzing zu. Pfintzing hat die freieren Verse der älteren Fassungen auf eine bestimmte Silbenzahl ohne jede Rücksicht auf Wort- und Satzbetonung zurechtgeschnitten; denn von dem Wesen metrischer Form hatte er ebensowenig eine Ahnung wie von poetischer Ausdrucksweise. Dafür hat er ein paar Hände voll geistlicher Salbe und voll Lobes für seinen Helden hinzugethan, hat auch sonst diese und jene Einlage gemacht und dem Ganzen eine wiederum an Maximilians Enkel Karl gerichtete Widmung sowie einen „Schlüssel" beigegeben, der uns über die persönlichen Beziehungen der Dichtung aufklärt, wenn auch die betreffenden historischen Namen nur mit Anfangsbuchstaben bezeichnet werden. So erfahren wir, daß König Romreich Herzog Karl von Burgund, daß Ehrenreich seine Tochter Maria, daß Teuerdank Kaiser Maximilian ist, und daß es allerlei Sport- und Kriegsabenteuer aus verschiedenen Lebensperioden des Kaisers sind, die hier an dem Faden seiner Werbung um Maria von Burgund aufgereiht wurden. Fürwittig ist natürlich eine Personifizierung des kecken Vorwitzes, der den Helden in gefährliche Wagnisse lockt, während unter Unfallo bedrohliche Zufälle, unter Neidelhart böswillige Nachstellungen zusammengefaßt werden. Da aber die Gefahren der einen Gattung dem Menschen hauptsächlich in seiner Jugend, die der zweiten im mittleren, die der dritten im vorgerückteren Alter erwachsen, so sind durch die drei allegorischen Feinde des Helden zugleich seine drei Lebensperioden angedeutet.

Der „Teuerdank" ist nach alledem wesentlich durch die ritterlich-allegorische Erzählungspoesie beeinflußt, und er gehört selbst zu dieser Gattung; er hat sich anderseits auch das „Heldenbuch"

zum Vorbild genommen. Aber weder von der einen noch von der anderen Seite ist ihm poetisches Leben zugeströmt. Es ist ein überaus langweiliges, hölzernes und plumpes Machwerk, das die Gabe dichterischer Erfindung, Komposition und Erzählung gleichmäßig vermissen läßt. Nicht einmal die kräftige Natürlichkeit des Ausdrucks, die Naivetät und der Humor, die sonst wohl in den Werken dieser Zeit einigermaßen über den Mangel an Poesie hinweghelfen können, sind hier zu finden. Für das alles ist das höfische Werk zu vornehm, während anderseits von der feinen Grazie und dem zierlichen Schmuck althöfischer Dichtung auch nicht die geringste Spur mehr geblieben ist. Freilich ist das unerfreuliche Buch recht verbreitet gewesen. Es hat eine ganze Reihe von Auflagen erlebt; Burkhard Waldis hat es im Jahre 1553 überarbeitet und vermehrt. Eine abermalige Erneuerung erfuhr es in dem Versmaße des Originals im Jahre 1679, in Alexandrinern im Jahre 1680. Aber die historischen Beziehungen des Textes und die Holzschnitte, die ihn begleiteten, haben dazu jedenfalls das beste beigetragen. Poetisch hat der „Teuerdank" nicht die geringste Wirkung hinterlassen, nirgend zur Nachfolge angeregt. Es ist das letzte Erzeugnis der ritterlichen Epik. Und in seiner ganzen poetischen Hilflosigkeit zeigt es, daß diese Dichtungsgattung in der alten rein epischen wie in der neueren allegorisierenden Form sich völlig ausgelebt hatte.

Dem derben Charakter der Zeit entsprach eine derbere Kost. Ihm sagte der Schwank mehr als das Heldenepos, der Schelmenstreich mehr als die ritterliche Großthat, die Zote mehr als die sentimentale Liebesgeschichte zu. Schon seit Neidhart von Reuenthal sahen wir eine grobrealistische Reaktion gegen die höfische Poesie in der „dörperlichen Lyrik" ihr Haupt erheben; bäurische Plumpheit wurde mit mehr und mehr parodistischer Tendenz der „Höveschheit" des ritterlichen Frauendienstes entgegengestellt. Dem 14. und 15. Jahrhundert war es vorbehalten, auch das ritterliche Epos durch das bäurische zu parodieren. Die Verspottung des Bauernstandes wurde dabei ebenso wie in den Liedern Neidharts und seiner Nachfolger beabsichtigt. Aber nicht minder deutlich ist das Behagen, mit dem hier wie dort die Dichter ihre rohen Dorfszenen im Gegensatze zu den Motiven höfischer Poesie ausführen. Schon im 14. Jahrhundert hatte ein schwäbischer Dichter in einem kürzeren Gedichte dieses Stiles von der Hochzeit der Bauerndirne Metze (Koseform für Mechthild) erzählt. Der Schweizer Heinrich Wittenweiler hat in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf dieser Grundlage eine größer angelegte Erzählung aufgebaut, die er den „Ring" nannte: das erste komische Heldenepos in Deutschland. Wittenweiler erzählt wie die ritterlichen Epiker von Turnieren, Minnewerben und hochzeitlichem Feste. Aber sein minnender Held ist Bertschi Triefnas, ein Bauerntölpel, das Turnier ist ein komisches Bauernstechen, bei dem Neidhart, der lustige Bauernfeind, seine Rolle spielt, das Hochzeitsfest wird echt bäurisch mit unmäßigem Fressen, Tanzen und einer großartigen Prügelei gefeiert, und mit kecker Komik werden Helden und Riesen der höfischen und nationalen Epen in den großen Schlußkampf hineingezogen.

Sonst ist aber die kleinere komische Erzählung oder die cyklische Verarbeitung einzelner Schwänke mehr im Geschmacke der Zeit. Und auch in dieser Gattung liebt man es, den vielgeschmähten Bauernstand mit möglichster Derbheit zugleich zu zeichnen und zu verspotten. Der unmittelbare Zusammenhang mit Neidharts Poesie tritt in einer Sammlung von Liedern und lyrisch geformten Schwänken zu Tage, die unter dem zu „Neidhart Fuchs" umgewandelten Namen des alten Dichters am Ende des 15. Jahrhunderts vereint wurde. Seine Gestalt war in der Überlieferung nach bekannter Sagenart den Ereignissen nachgerückt. Man

hatte ihn um hundert Jahre verjüngt und ihn vom Hofe Friedrichs des Streitbaren an den Herzog Ottos des Fröhlichen (gestorben 1339) versetzt. Dort sollte er nun die Lieder gesungen und den Bauern die Streiche gespielt haben, deren Erzählung ihm selbst in den Mund gelegt wird.

Und denselben Hof machte die Überlieferung zum Schauplatz eines Teiles der Possen, die der durchtriebene Pfaffe vom Kalenberg ausgeführt haben soll, und die Philipp Frankfurter von Wien in einem zuerst in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts gedruckten Buche reimweis erzählt hat.

Weder der Herzog Otto mit seiner Gemahlin und Umgebung noch die Geistlichkeit entgeht den tollen Streichen dieses Schelmen; vor allem aber sind es die Bauern, die er hinters Licht führt, sei es nun, um die Mittel, die er für sich und seine Pfarre braucht, aus den zähen Kerlen mit List herauszuschlagen, sei es lediglich um der Freude am Schabernack willen. Einer seiner harmloseren Scherze ist es noch, wenn er, gerade im Palaste des Herzogs anwesend, eine Deputation von Bauern mit der Angabe empfängt, der Herzog sei gerade im Schwitzbade und werde ihnen dort Audienz geben, sie möchten nur ihre Kleider ablegen und zu ihm in die Badestube eintreten. Als er ihnen aber die Thür zum anstoßenden Gemach öffnet, sehen die Nackten sich plötzlich nicht dem badenden Herzog, sondern der beim Mahle versammelten Hofgesellschaft gegenüber (vgl. nebenstehende Abbildung).

Hie füert d' pfarrer die pauren nackat ein den sal vnd der her tzog saß zu tisch mit der frawen vnd seinen herren



Darstellung aus dem „Pfaffen vom Kalenberg". Nach einer Ausgabe (ohne Jahreszahl) in der Stadtbibliothek zu Hamburg.

Genug andere Schwänke sind plump und schmutzig und das Ganze überdies recht ungeschickt erzählt. Vergleicht man mit Frankfurters Schwankbuch die nächstverwandte Dichtung des 13. Jahrhunderts, den „Pfaffen Âmîs" des Strickers (vgl. S. 133), so sieht man deutlich, wie die Kunst im Laufe der Zeit verroht ist. Diente doch selbst diese Leistung noch anderen zum Vorbilde. Der Sammler der Neidhartschwänke wurde durch sie zu seinem Unternehmen angeregt, und in den fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts wählte Georg Widmann sogar den „Anderen Kalenberger" als Nebentitel für seine „Histori Peter Lewen", in der er die Streiche dieses vom Lohgerberknecht zum Pfarrer aufgerückten verschmitzten Schwaben mit womöglich noch geringerer Kunst als Philipp Frankfurter in Reime brachte.

So gern man die Bauerntölpel zur Zielscheibe solcher Possen machte, das Wohlgefallen der Zeit an bäurischer Derbheit ließ sie doch auch zu dankbareren Rollen aufsteigen, in denen ihr natürlicher Witz den Sieg über die Vertreter anderer Stände davonträgt. So fand jetzt die alte Überlieferung von dem rüpelhaften Markolf, der im Dialog wie mit seinen Possen sogar den weisen Salomo abführt, in verschiedenen deutschen Fassungen weiteste Verbreitung. Die Grundlage der Tradition ist hier wie für den Stoff des Spielmannsepos (vgl. S. 142 f.) die Sage von der Gegnerschaft des Dämonenkönigs Aschmedai gegen Salomon; aber es sind verschiedene Motive dieser Sage, denen dort die Entführungsgeschichte, hier der Streit um die Überlegenheit im Witz, dort Morolf, der kriegerische Bruder des Salman, hier Marolf, sein bäurischer Gegner, entstammt. Die unmittelbare Vorlage der deutschen Fassungen ist eine

lateinische Prosa, in welcher den großenteils biblischen Sentenzen des Salomon und den derb parodierenden Entgegnungen, die Markolfus Schlag auf Schlag ihnen folgen läßt, auch schon verschiedene Schwänke desselben Geistes ein- und angefügt sind. Ein niederrheinischer Mönch, der sie im 14. Jahrhundert zuerst in deutsche Verse brachte, hat anhangsweise noch einen Auszug aus der spielmännischen Entführungsfabel hinzugethan, während im 15. Jahrhundert eine gereimte Übertragung durch Gregor Hayden, ebenso wie eine deutsche Prosa, die zu einem verbreiteten Volksbuch wurde, und ein Fastnachtspiel des Hans Folz sich mehr auf die Wiedergabe des Inhalts der lateinischen Quelle beschränkten.

Ein solches Nebeneinander poetischer und prosaischer Fassungen desselben Stoffes gilt für eine Unzahl einzelner Erzählungen und Schwänke sowohl wie für ganze Cyklen. Die Prosa breitet sich wie auf dem Gebiete des Romans so auch hier mehr und mehr aus, aber sie verdrängt deshalb nicht, wie es dort geschieht, die gereimten Darstellungen. Es werden ebensowohl Gedichte dieser Gattung in Prosa wie Prosaerzählungen in Gedichte umgesetzt. So ist es auch einem Schwankcyklus ergangen, in dem, wie im „Markolf“, der Witz des Bauernlümmels die Lacher auf seine Seite zieht. Aber der Held dieser Anekdoten scheint nicht wie Markolf eine rein sagenhafte Gestalt, sondern wie der Kalenberger und Peter Leu eine Gestalt aus dem Leben zu sein. „Till Eulenspiegel“ ist nach Angabe des Buches ein Bauernsohn aus dem Braunschweigischen gewesen; er hat im 14. Jahrhundert gelebt und eine Rolle gespielt, die ihn zu einem jener Anekdotenhelden machte, wie sie noch heute auftauchen und immer neue Geschichten des verschiedensten Ursprungs an sich ziehen.

An Fürsten und Rittern, an Pfaffen und Bauern läßt dieser Schalksnarr seinen Übermut aus in Streichen, die vom guten Witz bis zur plumpen Unfläterei die verschiedensten Schattierungen durchlaufen. Besonders aber hat er es auf die Handwerker abgesehen, und so sind es hier doch einmal die Städter, die gegen den Sproß des vielverspotteten Bauernstandes den kürzeren ziehen. Mit Vorliebe vollführt er seine Tollheiten unter dem Schutze scheinbarer Dummheit, indem er erhaltene Aufträge nicht nach dem Sinne, sondern nach verdrehter Deutung ihres Wortlautes zum Schaden ihrer Urheber ausrichtet.

Die eigentümliche Mischung von Schwerfälligkeit und Pfiffigkeit in Eulenspiegels Charakter entspricht recht dem niederdeutschen Wesen, und von einem Niederdeutschen ist auch zweifellos das Buch in der heimischen Mundart zuerst niedergeschrieben worden. Aber dies im Jahre 1483 verfaßte Original ist verloren; erhalten haben sich nur außerordentlich zahlreiche hochdeutsche Ausgaben und viele Übersetzungen in fremde Sprachen. Denn der „Eulenspiegel“ wurde eines der beliebtesten Volksbücher. Das Andenken an den närrischen Helden und eine Anzahl seiner Streiche sind noch heute im Volksmunde lebendig. Johann Fischart hat das Buch ohne sonderliches Glück in Reime gebracht. Nicht sein „Eulenspiegel reimensweise“, sondern die ältere prosaische Fassung hat die Jahrhunderte überdauert und den Lauf durch Europa gemacht.

Neben diesen grobkomischen Schwankcyklen existiert nun in Einzelüberlieferung wie in Sammlungen eine unübersehbare Menge kleinerer poetischer und prosaischer Erzählungen verschiedensten Charakters. Sie dienen teilweise nur dem Unterhaltungsbedürfnis; andere kommen durch die Art ihrer Fassung oder durch besondere Beigaben jener Richtung der Zeit auf das Nützliche und Lehrhafte entgegen, welche der Neigung zu ausgelassener Derbheit doch auch Zügel anlegte. Wie schon in der ritterlichen allegorischen Poesie, so berührt sich auch auf diesem Gebiete die erzählende Litteraturgattung aufs nächste mit der didaktischen. Aus jenem großen orientalisch-occidentalischen Schatze solcher Traditionen, den wir schon in der Ottonenzeit wie in der mittelhochdeutschen Blüteperiode unsere Litteratur bereichern sahen (vgl. S. 55 u. 133), werden jetzt mehrere Sammelwerke in deutschen Übersetzungen verbreitet. So die aus Indien

nach Griechenland und dann in lateinischer Fassung über das ganze Abendland gewanderte Geschichte von den „Sieben weisen Meistern“, die eine Anzahl novellistischer Beispiele für und wider die Unzuverlässigkeit der Weiber in einer Rahmenerzählung gleicher Art vereinigt.

Des römischen Kaisers Sohn Diocletianus hat von sieben weisen Lehrmeistern eine sehr sorgfältige Erziehung genossen und wird von ihnen zu einer Zeit an den väterlichen Hof zurückgebracht, wo ihm durch ein Sternenorakel bis zu einer bestimmten Frist jedes Wort verboten war. Seine Stiefmutter verliebt sich in ihn, und als er für ihre unsittlichen Anträge unzugänglich bleibt, bezichtigt sie ihn bei ihrem Gemahl des Versuches, den sie selbst unternommen hat. So wird Diocletianus zum Tode verurteilt; aber von einem Tage zum andern verstehen die sieben Meister die Hinrichtung zu verschieben, indem der Reihe nach jeder dem Kaiser eine Geschichte vorträgt, die geeignet ist, ihn gegen seine Gemahlin mißtrauisch zu machen, während diese jedesmal auf Grund einer Erzählung entgegengesetzter Tendenz die Vollstreckung der Strafe fordert. Mit dem siebenten Tage ist das Gebot des Schweigens für den Prinzen abgelaufen. Er klärt den kaiserlichen Vater über alles auf, und das schändliche Weib wird verbrannt.

Das Büchelchen ist im 15. Jahrhundert zweimal in deutsche Verse übertragen worden, einmal durch Hans von Bühel (vgl. S. 222) als „Diocletianus' Leben“, ein andermal durch einen Ungenannten. Daneben gingen verschiedene hoch- und niederdeutsche Prosafassungen einher, deren eine dem Büheler schon vorgelegen hat; sie haben die „Sieben weisen Meister“ als Volksbuch bis auf unser Jahrhundert gebracht.

Gleichfalls bis nach Indien zurück reicht eine Sammlung von Erzählungen, Fabeln und Sinnsprüchen in der Einkleidung eines Gespräches zwischen einem König und seinem weisen Rate, das „Directorium humanae vitae“, das Antonius von Pforr, Kaplan der Pfalzgräfin Mechtild, auf Veranlassung ihres Sohnes Eberhart von Württemberg als „Buch der Beispiele der alten Weisen“ in deutsche Prosa gebracht hat.

Tritt in diesem Werke schon der lehrhafte Zweck in den Vordergrund, so ist den einzelnen Geschichten einer „Gesta Romanorum“ genannten, gleichfalls im 15. Jahrhundert verdeutschten Sammlung jedesmal eine geistliche Nutzanwendung angehängt, die, im Tone der Predigt und ganz nach der Methode allegorischer Schriftauslegung alles mögliche in die voraufgegangene Erzählung hineininterpretiert. Thatsächlich liebte man es sehr, den Reiz der Predigten durch solche erzählenden Beispiele zu erhöhen, denen oft genug auch der Scherz nicht fehlte. Schon seit dem 13. Jahrhundert sind derartige „Predigtmärlein“ bezeugt; im fünfzehnten wurden sie mit der volkstümlichen Richtung der Kanzelberedsamkeit immer beliebter; auch die Erbauungslitteratur bereicherte sich gern durch solche Histörchen, und so konnte der Franziskanermönch Johannes Pauli bei Predigern und geistlichen Schriftstellern eine reiche Ernte halten, als er mit gutem Humor und in ansprechender Erzählungsweise seine „ernstlichen und kurzweiligen exempel, parabolen und hystorien zu besserung der menschen“ unter dem Titel „Schimpf und Ernst“ zusammenstellte, um sie im Jahre 1522 in Straßburg drucken zu lassen.

Wesentlich anderer Art war die Erweiterung, welche die Gattung der kleineren Erzählung in Deutschland erfuhr, als ihr seit der Mitte des 15. Jahrhunderts die Novellistik der italienischen Renaissance und die knapp gefaßten „Facetien“ der Humanisten mit ihren witzigen Pointen, ihren Pikanterien und Frivolitäten durch Übersetzungen zugeführt wurden. So bildete sich ein sehr mannigfaltiger Vorrat an Stoffen, der im 15. und 16. Jahrhundert zu bequemer Verwendung in erzählender, dramatischer und lehrhafter Form für jedermann bereit lag. Denn auch das ganze 16. Jahrhundert hindurch ließ man es sich angelegen sein, diesen Reichtum durch Veranstaltung immer neuer Sammlungen dem Publikum zugänglich zu machen und aus dessen Vorliebe für solche Lektüre buchhändlerischen Gewinn zu ziehen. Man war dabei nicht wählerisch:

weder Rücksichten auf fremdes Eigentum noch solche auf die gute Sitte bereiteten den Herausgebern viele Skrupel. Neben gutem Humor machte sich in diesen Sammlungen auch die schamloseste Zote breit, und Freys „Gartengesellschaft“ (1556), Martinus Montanus' „Wegkürtzer“ (1557), Michael Lindners „Rastbüchlein“ (1558) und „Katzipori“ und Valentin Schumanns „Nachtbüchlein“ (1558—59) stellen eine Stufenleiter dar, die tiefer und tiefer in den Schmutz hinabführt.

Durch Einhalten eines erträglichen Maßes in den für diese Gattung und diese Zeit unerläßlichen Derbheiten wie durch sein Erzählertalent hat Jörg Wickram mit seinem „Rollwagenbüchlein“ (1555) das beste Schwankbuch geliefert, und ähnliche Vorzüge zeigt Hans Wilhelm Kirchhoff in seinem „Wendunmuth“, einer viel weiter ausgedehnten Sammlung. Ursprünglich von einer lateinischen „Facetien“-Sammlung Heinrich Bebels ausgehend, hat sie es vor allem auch auf eine reichhaltige Auslese von witzigen Aussprüchen alter und neuer Zeit abgesehen und ist seit ihrem ersten Erscheinen im Jahre 1563 allmählich auf sieben Bücher von „höflichen, züchtigen und auserlesenen Historien, Schimpffreden (d. h. Scherzreden) und Gleichnissen mit angehengtem Morale“ angewachsen.

Neben diesen losen Zusammenstellungen inhaltlich sehr verschiedener Elemente bietet dann ganz am Ausgang des 16. Jahrhunderts das „Lalenbuch“ noch einmal eine Vereinigung ergötzlicher Geschichtchen, die alle ein und demselben Typus angehören, und denen zwar nicht ein einzelner Held, aber eine ganze Gesellschaft von närrischen Leuten zum gemeinsamen Mittelpunkte dient. Es ist ein Kranz von Abderitengeschichten, kleinbürgerlichen Thorenstreichen, der unter reichlicher Benutzung der Sammlungen von Frey, Montanus, Schumann und Kirchhoff mit glücklicher Auswahl zusammengestellt wurde. In einer neuen, wenig sorgfältigen Redaktion, die der Verfasser dem 1597 erschienenen Buche alsbald folgen ließ, hat er das sächsische Städtchen Schilda zum Schauplatz dieser kuriosen Begebenheiten gemacht; so gab er ihm den Titel „Die Schildbürger“, unter dem es seine Berühmtheit erlangt und bis auf unsere Tage behauptet hat. Eine schwächere Bearbeitung und Fortsetzung, der „Grillenvertreiber“, der die „Witzenbürger“ verspottet, erschien im Jahre 1603. Als Verfasser beider Werke vermutet man den im Jahre 1614 verstorbenen Hauptmann der Kurstadt Wittenberg, Hans Friedrich von Schönberg, der durch seine Satire für persönliche Kränkungen Rache genommen hätte.

Die Vorliebe der Zeit für die kleine witzige Erzählung wie für das Sinnbildliche und die lehrhafte Nutzanwendung fand besonders auch in der äsopischen Fabel Befriedigung. Die verschiedenen im Mittelalter verbreiteten lateinischen Sammlungen dieses Inhalts wurden die Grundlage für deutsche Fabelbücher in Vers und Prosa, die sich daneben auch durch einzelne geeignete Stücke aus den beliebten Erzählungsrepertorien, wie den „Gesta Romanorum“ und anderen, bereicherten. Auf diese Weise hat gegen 1349 der zuerst durch Lessing der Vergessenheit entrissene Berner Dominikanermönch Ulrich Boner hundert Fabeln zusammengebracht, die er unter dem Titel „Der Edelstein“ ausgehen ließ.

Zum größten Teile sind es die alten bekannten Tierfabeln; aber auch einige Parabeln und Erzählungen anderer Art, wie „Die Witwe von Ephesus“ (vgl. S. 105), ferner eine den „Kranichen des Ibykus“ verwandte Geschichte und ähnliches, sind zwischendurch aufgenommen. Die Moral, in der Boner den Mönch nicht verleugnet, ohne dabei einen beschränkt asketischen Standpunkt einzunehmen, tritt ziemlich stark hervor, doch kommt auch die Erzählung leidlich zu ihrem Rechte. Boner steht noch fest in den Traditionen der reinen mittelhochdeutschen Verskunst, ohne daß er sich mit metrischen und stilistischen Künsten abgäbe. Er begnügt sich mit Klarheit und Verständlichkeit des Ausdrucks. Die schweizerische Färbung seiner Sprache und

das Einflechten sprichwörtlicher Redensarten geben seiner gebildeten Darstellung zugleich etwas Volkstümliches. So fand sein Büchlein gute Aufnahme. Es wurde vielfach abgeschrieben, mit Bildern geschmückt (vgl. die beigeheftete farbige Tafel „Hund und Wolf") und in dieser Weise auch als eines der ersten deutschen Bücher gedruckt.

Im 15. Jahrhundert erschienen in Niederdeutschland zwei gereimte Bearbeitungen äsopischer Fabeln, während in Oberdeutschland Heinrich Steinhöwel (vgl. S. 228) eine lateinische Sammlung von solchen aus verschiedenen Quellen zusammenstellte und sie mit einer deutschen Prosaübersetzung begleitete. In Deutschland erlebte dieser zwischen 1476 und 1480 zu Ulm gedruckte „Esopus" durch zwei Jahrhunderte hindurch eine lange Reihe von Auflagen. In Frankreich, Spanien, Holland, England wurde Steinhöwels lateinischer Text gleichfalls in die Landessprachen übertragen, und er hat bis hinab auf Lafontaine seinen Einfluß geübt. Am Eingang des Reformationszeitalters steht dann Luther selbst mit „etlichen Fabeln aus dem Esopo verdeutscht", und sein Beispiel beeinflußte auch auf diesem Gebiet seine Anhänger. Mathesius und namentlich Chyträus vermehrten seine kleine Sammlung um ein Beträchtliches; Erasmus Alberus und Burkard Waldis aber schufen in ihren gleichfalls den Namen des Äsopus tragenden Werken eine neue Art protestantischer Fabeldichtung, die sich in der reicheren Ausführung der Erzählung wie in dem Hineintragen mehrfach satirisch gefärbter Beziehungen auf das Leben der Gegenwart schon dem Tierepos nähert. Hatte doch dieses inzwischen seine klassische Gestalt erreicht, die ihren Einfluß weithin geltend machte.

He sprak he were klusener ghewordenn
Vn̄ wo he helde eynen harden orden
Dat he syne sunde böten wolde



Vn̄ ick vor em nicht mer vruchten scholde
Vn̄ mochte ane hode vor em wol leuen
He sprak ok. ik hebbe my gantz begeuen

Eine Seite aus „Reynke de Vos", Lübeck 1498: Der Fuchs betrügt als Klausner den Hahn. Nach dem Exemplar der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Vgl. Text, S. 237.

Während man sich nämlich in Oberdeutschland im 13. Jahrhundert damit begnügt hatte, die Dichtung des Glichesaere (vgl. S. 89) in eine bessere metrische Form zu bringen, hatte die Überlieferung von Meister Reinharts Streichen in den Niederlanden eine neue Form erhalten. Ein ostflämischer Dichter, Willem, hatte dort um die Mitte des Jahrhunderts die französische „branche", welche des Löwen Hofhaltung behandelte, in seiner Mundart mit großem Geschick nachgedichtet, und er hatte die Erzählung selbständig fortgeführt.

Nachdem er nämlich der alten Überlieferung gemäß berichtet hat, wie der vor den Hof geladene Reinaert die Königsboten Bär und Kater betrogen hat, dem Vetter Dachs aber gefolgt ist, gibt er der

Übertragung der umstehenden Handschrift.

Es giengen zwen geselle*n* gůt,
(Die hatten ungeliche*n* můt),
Uf der straß durch eine*n* walt;
Ir kôse daz waz manigvalt:
Es waz ein wolf und ouch ein hunt.
Si kamen uf der selben stunt
Uf einen wisen. Daz beschach.
Vil schier der wolf zem hu*n*de sp*ra*ch:
„Sag an, trut geselle min,
Waz meinet diner hůte schin?
Du bist so stoltz und bist so glat,
Du macht wol gůter spise sat
Ane sorge werden alle tage.“
Der hund sp*ra*ch: „hôr, w*a*z ich dir sage.
Min lieber meister spiset mich
Von sinem tische, durch daz ich
Behůt sinen hof und ouch sin hus.
Wer ůtzit tragen wil dar us,
Daz kůnd ich. Darumb bin ich lieb.
Ich las den rouber noch den tieb
Nůtzit us dem huse tragen.
Hiemit ich min spise beiagen.“
Do sprach der wolf: „daz ist vil gůt.
So hast du dicke růwigen můt,
So ich můß in sorgen streben,
Wie ich gespise min armes leben.
Were ez an dem willen din [. . .]

Es gingen zwei gute Gesellen
(die waren verschiedenen Sinnes)
auf der Straße durch einen Wald;
ihr Gespräch das war mannigfaltig:
Es war ein Wolf und ein Hund.
Sie kamen zur selben Zeit
auf eine Wiese. So geschah's.
Alsbald sprach der Wolf zum Hunde:
„Sag' an, mein trauter Gesell,
was bedeutet der Glanz deines Felles?
Du bist so stolz und bist so glatt,
du magst wohl mit guter Speise
ohne Sorge alle Tage gesättigt werden.“
Der Hund sprach: „Höre, was ich dir sage.
Mein lieber Herr gibt mir Speise
von seinem Tische, weil ich
seinen Hof und sein Haus behüte.
Wenn einer irgend etwas da heraustragen will,
so verkündige ich es. Darum bin ich geschätzt.
Ich lasse weder Räuber noch Dieb
irgend etwas aus dem Hause tragen.
Damit erwerbe ich meine Speise.“
Da sprach der Wolf: „Das ist sehr schön.
Du hast also oft Ruhe,
während ich mich in Sorgen abquälen muß,
wie ich mein armseliges Leben friste.
Wärest du damit einverstanden [. . .]





Es giengen
zwen geselle gůt
Die hatten
ungeliche můt
Uf der strass
durch einen walt
Ir kôse daz was mangvalt
Es waz ein wolf und och ein hunt
Si kamen uf der selben stunt
Uf einen wisen daz beschach
Als schier der wolf zem hunde sprach
Daz an trut geselle min
Waz meinet diner hute schin
Du bist so stoltz und bist so glat
Du machst wol gůter spise han

Ane sorge werden alle tage
Der hund sprach hôr waz ich dir sage
Min lieber meister spiset mich
Von sinem tische durch daz ich
Behůt sinen hof und och sin hus
Wer ützit tragen wil daz us
Daz kund ich darumb bin ich lieb
Ich las den rober noch den dieb
Nützit us dem huse tragen
Hie mit ich min spise beiagen
Do sprach der wolf daz ist vil gůt
So hast du dicke rûwigen můt
So ich můss in sorgen streben
Wie ich gespise min armes leben
Were ez an dem willen din

Hund und Wolf.

Aus einer Handschrift des 15. Jahrh. von Boners „Edelstein", in der Universitätsbibliothek zu Basel.



Geschichte unter Beiseitelassung des Motives von der Krankheit des Löwen eine ganz andere Wendung. Reinaert wird zum Tode verurteilt; aber mit großer Schlauheit weiß er im entscheidenden Augenblick dem König eine geheime Verschwörung des Bären und des Wolfes und zugleich eine Geschichte von einem verborgenen Schatze vorzuspiegeln, den er ihm verschaffen könne. Der habgierige König spricht ihn daraufhin frei und versteht sich auch dazu, daß der vom Banne des Papstes Verfolgte eine Wallfahrt nach Rom thue, ehe er ihm den Schatz zeige. Bär und Wolf müssen nun Stücke ihres Felles lassen, um den spitzbübischen Pilger mit Ranzen und Schuhen für seine Reise auszurüsten. Kaum ist dieser aber entronnen, so zeigt er an dem Hasen seine alte Bosheit, die der Freche auch noch durch den thörichten Widder dem König melden läßt. Der Widder und sein Geschlecht werden zur Sühne dem Bären und dem Wolf für alle Zeit preisgegeben.

Um das Jahr 1375 hat dann ein unbekannter westflämischer Dichter dies Werk mit geringerer Kunst überarbeitet und ihm einen zweiten, umfänglicheren Teil angehängt.

Motive des ersten Teiles, die französische Tierdichtung und einzelne Äsopische Fabeln gaben ihm den Stoff für seine breite Erzählung, die in ihren Grundzügen eigentlich nur eine Wiederholung des Willemschen Gedichtes ist. Sie handelt von Reinaerts weiteren Betrügereien und den Lügen, mit denen er den erzürnten König besänftigt, bis er in dem gerichtlichen Zweikampf mit Isengrin durch seine List den Sieg über den Stärkeren davonträgt.

Wurde schon in diesem erweiterten „Reinaert" das Lehrhafte und Satirische mehr hervorgekehrt, so geschah das in noch weit höherem Grade, als im 15. Jahrhundert Hinrik van Alkmar das Ganze in Bücher und Kapitel teilte, mit Überschriften versah und den einzelnen Abschnitten eine prosaische Glosse hinzufügte, welche sie moralisch auslegte und auf politische und soziale, besonders aber auf kirchliche Verhältnisse deutete. Diese Redaktion des Hinrik van Alkmar, von der nur wenige Druckbogen auf uns gekommen sind, wurde dann von einem Unbekannten mit geringen Änderungen und unbedeutenden Zusätzen in die niedersächsische Mundart übertragen. So entstand der „Reynke de Vos", der zuerst im Jahre 1498 in Lübeck mit Holzschnitten gedruckt (vgl. die Abbildung, S. 236) und bis auf unsere Zeit immer wieder aufgelegt, auch ins Hochdeutsche, Lateinische, Dänische und Schwedische übersetzt wurde.

Aus eigener Kraft hatte die niedersächsische Poesie kein einziges Werk von weitergreifender Bedeutung geschaffen; diese Übersetzung, die man lange für ein Original hielt, verhalf ihr nicht allein zu einem nur halb verdienten Ruhme, sondern auch zu einem Einfluß auf die hochdeutsche Litteratur. Ihre derbnatürliche Sprache, der gut niederdeutsche Humor, der in der sächsischen wie in der flämischen Fassung die Komik des Stoffes ungezwungen zur Geltung bringt, die lehrhaften und satirischen Beziehungen, die man in ihr fand oder in sie hineinlegen konnte, das alles war so recht im Geiste des 15. und 16. Jahrhunderts. Die Protestanten verwerteten die Polemik gegen die kirchlichen Zustände, die dem Buche schon einen Platz in dem päpstlichen Verzeichnis der verbotenen Schriften verschafft hatte, in ihrem Sinne und schlugen auch seinen Kunstwert hoch an. Luther lobte es als ein „werklich (treffliches) Gedicht" und eine „lebendige Kontrafaktur des Hoflebens"; Erasmus Alberus wollte es nicht geringer geschätzt wissen als alle Komödien der Alten. Und wie er und Burkhard Waldis für ihre Fabeln, so haben Fischart und Rollenhagen für die „Flöhhatz" und den „Froschmeuseler" Anregungen durch den „Reynke Vos" erhalten. Eine Prosaübertragung, welche Gottsched in seiner Ausgabe des Gedichtes dem Originaltext gegenüberstellte, wurde endlich für das klassische Tierepos der Neuzeit, für Goethes köstlichen „Reineke Fuchs" die Quelle, der sich der Meister bis ins einzelste getreulich anschloß.

In anderen Dichtungen tritt das Epische ganz gegen das Didaktische zurück. Ähnlich der Anlage des „Welschen Gastes" und des „Renners" (vgl. S. 207 u. 210), werden Erzählungen den

Lehren nur als Beispiele angehängt in den „Blumen der Tugend“, die der Tiroler Hans Vintler im Jahre 1410 nach italienischer Quelle dichtete, während ein alemannischer Einsiedler und Poet seine moralisch-satirischen Schilderungen und Erörterungen ganz ohne solche Illustrationen in den Rahmen eines Gespräches spannt, in dem ihm der Teufel mitteilt, wie er mit seinem „Netz“ die Vertreter aller Stände einfängt. Und auch das berühmteste und am meisten verbreitete moralisch-satirische Lehrgedicht dieser Zeit hat auf die eigentlich erzählenden Einlagen ganz verzichtet und sich auf ein kurzes Anführen von Beispielen beschränkt: das im Jahre 1494 erschienene „Narrenschiff“ von Sebastian Brant.



Sebastian Brant. Nach einem Holzschnitt in Reusners „Icones“ (Straßburg 1587), in der Universitätsbibliothek zu Breslau.

Brants Werk ist kein systematisch angelegtes Buch. Es ist eine Sammlung von Satiren auf einzelne menschliche Laster und Schwächen sowie auf besondere tadelnswerte Erscheinungen im Leben der Zeit und einzelner Stände. Ihre Anordnung ist willkürlich, das Bindeglied, das sie zusammenhält, ist nur die allen gemeinsame Darstellung dieser Dinge als Narrheiten und die gleichmäßige Ausstattung aller Kapitel mit den entsprechenden Bildern.

Der Gedanke, welcher der Dichtung den Namen gegeben hat, daß alle diese Narren in einem Schiffe vereinigt seien, ist in den einzelnen Teilen des Buches nicht festgehalten und nicht einmal in der Vorrede einheitlich durchgeführt. Bald treibt das Narrenschiff steuerlos auf den Wellen, allen Gefahren des Lebens preisgegeben, und nur wenigen Insassen gelingt es, sich an den Strand der Weisheit zu retten, bald segelt es Narragonien oder auch der Hölle zu, bald schwebt dem Dichter statt des einen Schiffes der Gedanke an eine große Anzahl narrenbeladener Fahrzeuge zu Wasser und zu Lande vor, oder das Bild entschwindet auch ganz seiner Vorstellung, und er denkt statt des Schiffes an einen Narrenspiegel, in dem jeder seine Thorheiten erkennen soll, oder er verzichtet völlig auf einen gemeinsamen Rahmen für die einzelnen Narrenbilder.

Aber gerade dies lockere Nebeneinanderstellen der einzelnen Satiren war eher als ihr Zusammenschließen zu einem einheitlichen Werke geeignet, den Beifall einer Zeit zu gewinnen, die vor allem die verschiedenen Gattungen des kleineren Gedichtes liebte. Dazu kamen die ergötzlichen, vortrefflich ausgeführten Holzschnitte (vgl. die Abbildung, S. 239), die ebenso wie der Text schon durch das Narrenmotiv das Zeitalter der Hofnarren und der Fastnachtstollheiten ansprechen mußten, die Geißelung von Schäden und Unsitten, die jedermann vor Augen lagen,



Eine Seite aus Sebastian Brants „Narrenschiff". Nach der Ausgabe von 1494 (Basel, bei Olpe), in der Königlichen Bibliothek zu Dresden. Vgl. Text, S. 238.

und eine gefällige Vereinigung von volkstümlicher Darstellung und gelehrter Bildung. So konnte es nicht fehlen, daß das Buch weithin Anerkennung und Verbreitung fand. Es hat bis ins 17. Jahrhundert hinein neue Auflagen oder Bearbeitungen erlebt, ist ins Niedersächsische,

Niederländische und mehrmals ins Lateinische, Französische und Englische übersetzt worden; sein Einfluß auf die deutsche Litteratur des 16. Jahrhunderts ist in weitestem Umfang zu spüren. Und nicht nur die deutschen Dichter, wie Murner, Sachs, Fischart, zeigen sich mit Brant vertraut. Sein Freund Geiler von Kaisersperg hat in Straßburg einen ganzen Cyklus von Predigten über das Narrenschiff gehalten, und unter den Humanisten fand der Dichter begeisterte Verehrer und Lobredner; man sah in ihm den Reformator der deutschen Poesie.

Die achtungswerte Gelehrsamkeit, die Brant in dem mühsamen Zusammenlesen der Sentenzen und Beispiele aus den Klassikern bewiesen hatte, haben zu dem Lobe der Humanisten wesentlich beigetragen. Aber sie konnten auch Brant als einen der Ihren betrachten und ihn dadurch zu einem Kreise rechnen, in dem überschwengliche gegenseitige Verherrlichung herkömmlich war. Brant hatte sich schon seit seiner Baseler Studentenzeit mit dem Studium der Klassiker, mit Versuchen in lateinischer Dichtung nach antikem Muster und mit den Bestrebungen zur Hebung und Verbreitung der Kenntnis der Alten abgegeben. Als doctor juris und Universitätslehrer in Basel wie seit 1501 als Stadtschreiber in seiner Straßburger Heimat hat er mit Humanisten in persönlichen Beziehungen gestanden, unter denen Jakob Locher, der das „Narrenschiff" ins Lateinische übersetzte, und Jakob Wimpheling besonders zu nennen sind. Mit Locher freilich zerfiel Brant später vollständig, als jener einen scharfen Angriff auf die scholastische Philosophie und Theologie wagte. Denn zu der energischeren humanistischen Richtung, welche dem Studium der klassischen Sprache und Litteratur und der dadurch erworbenen Kunst der Poesie und Beredsamkeit einen selbständigen, hinter keiner Wissenschaft zurückstehenden Wert sichern wollte, hat er sich niemals bekannt. Seine fortschrittlichen Bestrebungen in dieser Richtung beschränkten sich im Anschluß an Wimpheling auf die Bekämpfung der veralteten scholastischen Methode im lateinischen Unterricht, der er auch im „Narrenschiff" einen Abschnitt gewidmet hat. In religiöser Beziehung aber ist er, ein frommer Verehrer der Jungfrau Maria und ein rühriger Verfechter ihrer unbefleckten Empfängnis, niemals über den Kreis der Tradition und niemals über die Überzeugung von der Beherrschung alles Lebens durch die Kirche, aller Wissenschaft durch die Theologie hinausgekommen.

In echt mittelalterlicher Weise bekämpft er in seinem „Narrenschiff" die Übelstände im kirchlichen Leben rücksichtslos, ohne die kirchliche Lehre anzutasten. Sein politisches Ideal ist die alte christliche Weltmonarchie; im Kaiser Maximilian, dem er auch lateinische Lobgedichte widmete, hofft er es sich verkörpern zu sehen, und wirkliche innere Ergriffenheit tönt in dem Kapitel des „Narrenschiffes" „vom Abgang des Glaubens" aus dem Aufruf des sonst durchaus nicht pathetischen Dichters an alle Könige und Herren, daß sie sich um „den edlen Fürsten Maximilian" als ihren ritterlichen Führer scharen sollen, damit er das römische Reich in alter Größe wiederherstelle, es von der fürchterlich drängenden Türkengefahr befreie und das Heilige Land gewinne.

Ihr seid Regierer doch der Lande:
wacht auf! und wälzt von euch die Schande,
daß man euch gleicht dem Steuermann,
der, wenn der Sturmwind zieht heran,
sich schlafen legt. Ihr sollt's nicht machen
wie Hund und Wächter, die nicht wachen.

Steht auf! ermannt euch aus dem Traum!
Fürwahr, schon liegt die Axt am Baum.
Ach Gott! wollst unsre Häupter lenken,
daß deine Ehre sie bedenken,
nicht ihren Eigennutz allein:
dann kann der Sorg' ich ledig sein!

Brant begann seine Dichterlaufbahn mit lateinischen Poemen. In deutschen Versen hat er sich zuerst mit der Übersetzung lateinischer Hymnen und Sentenzensammlungen, besonders des „Cato" (vgl. S. 206), versucht, und auf die lehrhafte Gattung hat er sich dann beschränkt. Freidanks „Bescheidenheit" (vgl. S. 208) hat er noch nach dem „Narrenschiff" in einer mit einigen Zuthaten vermehrten flüchtigen Bearbeitung erneuert; zu einer selbständigen Leistung hat ihn

Erfolg seines „Narrenschiffes“ nicht angespornt. In diesem einen Werke erschöpft sich Brants Bedeutung für die deutsche Litteraturgeschichte.

Wie die größeren, so entraten auch die kleineren lehrhaften und satirischen Gedichte oft der erzählenden Beigabe. Neben den zahllosen Novellen, Schwänken, Fabeln, Beispielen stehen auch die verschiedensten gereimten Erörterungen über geistliche und moralische Gegenstände, über politische und soziale Verhältnisse, über Stände und Geschlechter, über Personen und Städte, ernsthafte und komische Disputationen und Beweisführungen, Lobsprüche und Satiren, kurz überaus mannigfache Arten jener „Reden“ in Reimpaaren, die wir schon bei dem Stricker (vgl. S. 133) kennen lernten. Wie es berufsmäßige Spielleute und Meistersinger gab, so gab es auch berufsmäßige Reimsprecher, die mit derartigen kleinen Vorträgen an den Höfen wie in den Städten ihren Erwerb suchten. Aus ihren Reihen gingen auch die Pritschmeister hervor, die mit witzigen Sprüchen und mit dem Schlag der Pritsche bei städtischen wie bei höfischen Festen die Menge zugleich in Ordnung hielten und belustigten, aber auch als ständige Festdichter und Lobredner bei Fürsten und Bürgerschaften ihr Brot fanden. Die Hochzeitbitter von Gewerbe treiben noch heute auf den Dörfern in mancherlei herkömmlichen Kunstleistungen das alte Geschäft der Reimsprecher.

Der alten Didaktik steht zeitlich wie dem Charakter nach ein österreichischer Spruchdichter, der Teichner, nahe, der sich auf die Behandlung allgemeinerer geistlicher, sittlicher und gesellschaftlicher Verhältnisse beschränkt. Er hat viele Hunderte solcher Reimreden von ernster, bürgerlich ehrbarer Gesinnung hinterlassen, mit denen er bei seinen Zeitgenossen wie in der Folge Anerkennung gefunden hat. Andere pflegten mehr die persönlichen Gattungen, wie Peter Suchenwirt, der in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts neben und nach dem Teichner in Österreich gedichtet hat. Seine Spezialität waren die „Ehrenreden“ auf verstorbene Fürsten und Herren, in denen er einer Klage über den Toten eine kurze Aufzählung seiner ritterlichen Thaten und sodann eine Beschreibung seines Wappens folgen zu lassen pflegt. So gehört er selbst zu den berufsmäßigen Wappendichtern, die er einmal erwähnt, und er wird wie sie bei den Turnieren im Heroldsdienste beschäftigt gewesen sein. Seine Gedichte sind ein Zeugnis dafür, wie auch auf dem Gebiete der Reimrede die an den alten Idealen und Formen festhaltende ritterliche Richtung neben der moderneren bürgerlichen einhergeht. Denn natürlich verherrlicht und verficht Suchenwirt noch die althöfischen Tugenden, wie aus seiner Darstellung noch die Überlieferungen des höfischen Stiles, aus seinen Versen die der höfischen Metrik hervorschauen. Und inhaltlich bewegt sich auch das, was er außer den Ehrenreden dichtete, im Kreise der ritterlichen Poesie.

Besonders pflegt er auch die Minneallegorie und Minnedisputation in der üblichen Einkleidung, und wo er in anderen Gedichten über die politischen und geselligen Zustände der Zeit handelt, hat er in erster Linie immer die Fürsten und den Adel im Auge. Aber er ist doch nicht in engherzigen Standesvorurteilen befangen. Für die Not des Volkes während der Fehden zwischen Fürsten und Städten hegt er warmes Mitgefühl, und er weiß den wilden Ausbruch seiner Verzweiflung eindringlich und anschaulich zu schildern:

Dem Reichen sind die Kasten voll,
doch leer sind sie dem Armen;
dem Pöbel wird der Magen hohl,
es ist schier zum Erbarmen.

Mit Ingrimm erfüllt die Proletarier der Anblick der gelben, verhungerten Gesichter ihrer Weiber und ihrer Kinder. Sie rotten sich in den Gassen zusammen, mit Waffen verschiedenster Art, fürchterlich blickende, häßliche Gestalten.

Ein Haufen dringt dem andern vor,
bewehrt und gar vermessen:
„Den Reichen brechet auf das Thor,
wir woll'n mit ihnen essen!

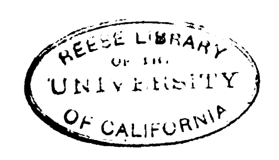
Und fällen sie uns Mann für Mann,
bittrer ist Hungers sterben.
Drum frisch! setzt euer Leben dran,
eh' elend wir verderben!“

Nur in der Einigung von Fürsten und Städten und in der wieder und wieder von den deutschen Dichtern auf der Höhe wie im Niedergang des Mittelalters verfochtenen und ersehnten Stärkung und imponierenden Kundgebung der kaiserlichen Gewalt erhofft er das Heil. Es hat etwas Rührendes, wenn wir sehen, wie der Dichter sich in diesem unverwüstlichen guten Glauben an das römische Reich deutscher Nation an einen Mann wie König Wenzel mit der Mahnung wendet, durch Romfahrt, Kaiserkrönung und rechtes kaiserliches Regiment allem Übel ein Ende zu machen.

So gut wie die Herren finden auch die Städte ihre Ehrenreden. Man preist in solchen Lobsprüchen ihre weisen und guten Einrichtungen und entwirft dabei ein mehr oder weniger eingehendes Bild von ihren Zuständen, oder man gibt auch einen kurzen Abriß ihrer Geschichte, man schildert eine Festlichkeit, welche die Stadt veranstaltet, ein interessantes Ereignis, das sich in ihren Mauern vollzogen hat. Aber auch Tagesneuigkeiten der Außenwelt werden den Bürgern in gereimter Rede mitgeteilt, und seit der Erfindung der Buchdruckerkunst und der Ausbildung des Holzschnittes werden solche Berichte ebenso wie die kleineren Gedichte unterhaltenden, scherzhaften, satirischen, geistlichen, moralischen Inhalts einzeln als fliegende Blätter unter Voranstellung einer Abbildung verbreitet. In Straßburg hat Sebastian Brant einige seiner lateinischen Gedichte in dieser Weise veröffentlicht, und die Anlage seines „Narrenschiffes" knüpft unmittelbar an diesen Brauch an. In Nürnberg haben im Laufe des 15. Jahrhunderts zwei Dichter die Bürgerschaft mit deutschen Reimreden aller Gattungen und verwandten Dichtungen reichlich versorgt: Hans Schnepperer, genannt Rosenplüt, der dort als Gelbgießer und Geschützmeister bezeugt ist, zeitweilig aber auch als Wappendichter seinen Unterhalt suchte und von den zwanziger Jahren bis um 1460 dichtete, und Hans Folz, ein Barbier und Meistersinger, der, aus Worms eingewandert, etwa fünfzig Jahre später als Rosenplüt in Nürnberg zu dichten begann und zu dichten aufhörte.

Beide haben Schwänke verfaßt, in denen sie vor dem äußersten Schmutz nicht zurückscheuen, beide auch geistliche Sprüche voll frommer Rechtgläubigkeit und Reimreden in allen Abstufungen vom derbsten Witz bis zu ehrbarster Moral. Der eine wie der andere hat vor allem das Leben seiner Zeit und Umgebung im Auge; Rosenplüt besingt mehrfach auch historische Ereignisse; Folz bleibt lieber bei den allgemeinen Verhältnissen stehen und behandelt auch allerlei Gegenstände des täglichen Lebens mit einer sichtlichen Neigung zum Kleinen und Einzelnen, die ihn bis zu den nüchternsten und unbedeutendsten Stoffen führt. In der Kleinmalerei zeigt er gelegentlich eine nicht üble Beobachtungsgabe, aber die Schnörkelei und Pedanterie seiner meistersingerischen Schulkunst hinterläßt auch in seinen Reimpaardichtungen ihre Spuren. Hans Rosenplüt ist natürlicher und steht in einigen Liedern der Volkspoesie weit näher. Auch seine kurzgefaßten Sprüche: Wein- und Neujahrsgrüße und eine große Anzahl von Priameln, lassen erkennen, daß er aus dem Borne volkstümlicher poetischer Ausdrucksmittel, Formeln und Sentenzen schöpft.

Hans Folz hat seine Reimreden großenteils als illustrierte Einzeldrucke ausgehen lassen. Aber er sowohl wie Rosenplüt haben anderseits auch an den mündlichen Vortrag gedacht, wenn sie im Eingang ihrer Rede zum Schweigen und zum Aufmerken auffordern oder in einer bestimmten Rolle vor ihr Publikum treten, wie Folz als ein griechischer Arzt, der eine Fülle der närrischsten Heilmittel anpreist, Rosenplüt als ein junger Prediger oder als ein Allerweltskünstler. Hier wie in einigen Gedichten, die eine Disputation oder sonst ein Gespräch behandeln, berührt sich die Reimrede schon unmittelbar mit einer Gattung, die diese Nürnberger Poeten wiederum beide pflegen, und in der sie wie in ihrer gesamten Dichtung überhaupt Hans Sachsens unmittelbare Vorläufer sind, mit dem Fastnachtsspiel.


REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA



Schembartläufer.

2. Fortdauer und Umbildung der dramatischen Dichtung.

Es wird kaum ein Volk geben, dem nicht irgend eine Art mimischer Darstellung bekannt wäre. Das Anlegen von phantastischen, schreckenerregenden oder komischen Masken und Kostümstücken, das Vorführen von Szenen aus dem Leben in bestimmten Tänzen, vor allem die Nachbildung des Kampfes in Waffenreigen, ferner Umzüge mit Bildern oder Abzeichen einer Gottheit und sonstigem mythisch-symbolischen Beiwerk in Ausstattung oder begleitenden Handlungen, das ist in einer oder der anderen Weise schon bei jedem einigermaßen beanlagten Naturvolke zu finden. Auch die Germanen haben dergleichen von altersher gekannt, ebenso wie die Römer, und auch aus diesen heidnischen Bräuchen der beiden Völker ist manches von der christlichen Kirche aufgenommen und in ihrem Sinne zugerichtet, anderes aber bekämpft worden. So lassen sich Umzüge mit Verkleidungen, besonders in Tiergestalten, sowie das Umherfahren von Wagen mit Figuren oder sonstiger bildlicher Ausrüstung von der heidnischen durch die mittelalterliche Zeit hindurch bis in die Volksbräuche der Gegenwart hinein verfolgen. Solche Darstellungen wurden besonders beim Wechsel der Jahreszeiten vorgeführt; so bei der Wintersonnenwende, den römischen Kalenden und beim Frühlingsanfang, und dem entsprechend lassen sich bei einigen auch sinnbildliche Beziehungen auf die betreffenden Vorgänge im Naturleben nachweisen. Den größten Umfang haben sie allmählich in den letzten Tagen vor dem Anfang der Fastenzeit gewonnen, wo sich mit alten Jahrzeitbräuchen das Bedürfnis vereinigte, noch einmal derber Lebenslust und toller Laune die Zügel völlig schießen zu lassen, ehe die vorschriftsmäßige Enthaltsamkeit begann.

In den wohlhäbigen Großstädten des 15. Jahrhunderts wurden große öffentliche Fastnachtsaufzüge oft mit nicht geringem Aufwand ins Werk gesetzt; eine bestimmte Korporation pflegte die Ausführung zu übernehmen. So veranstalteten in Nürnberg die Fleischer und die Messerschmiede alljährlich den Schembart- (Masken-) Lauf, bei dem sie jedesmal durch neue originelle Ausstattung so viel Interesse erregten, daß man darüber in besonderen Schembartbüchern eine Art von Chroniken führte, in denen die Kostüme jedes Jahres sorgfältig beschrieben und abgebildet wurden.

Den Zusammenhang dieses Aufzuges mit alten Frühlingsbräuchen verrät noch das grüne Bäumchen, das zur stehenden Ausrüstung des Schembartläufers gehört, wie es noch heute in Schlesien die Kinder in der Hand tragen, wenn sie zu Mittfasten herumziehen und den Sommer ansingen. Unter den Figuren, welche die beigeheftete farbige Tafel aus einem Schembartbuche zusammenstellt, zeigt auch der „wilde Mann“ eine entsprechende Beziehung; er ist nachweislich auch anderswo in den Frühlingsfestlichkeiten eine ständige Figur, und als ein in Moos gekleideter Greis trägt er genau dasselbe Kostüm wie der Winter bei der Aufführung seines Kampfes mit dem Sommer, die damals wie noch heute beim Frühlingsanfang als Volksbelustigung im Schwange war. Das Hauptstück aber bildete beim Schembartlaufe die auf einem Schlitten gezogene „Hölle“, irgend ein Dekorationsstück mit lebenden oder ausgestopften Figuren, oft von ungeheurer Größe, wie auf unserer Abbildung der „Narrenfresser“. Die Gelegenheit zur Verspottung nicht nur menschlicher Thorheiten im allgemeinen, sondern auch besonderer Zeiterscheinungen wurde hin und wieder durch die Kleidung der Schembartläufer wie durch die Ausstattung der „Hölle“ ausgenutzt. Ein Ende wurde dem ganzen Brauche bereitet, als man im Jahre 1539 in dem riesigen Popanz, der auf dem üblichen Schlitten dahergefahren und schließlich verbrannt wurde, die Gestalt des streitbaren Stadtpfarrers Osiander mit einer Beigabe, die auf seine hierarchischen Bestrebungen anspielte, erkannt hatte.

In anderen Städten wurden auf solchen bei der Fastnachtsfeier einherbewegten Fahrzeugen wirklich kleine Schauspiele aufgeführt, indem diese bewegliche Bühne bald hier, bald da still hielt, bis das Stück abgespielt war. So geschah es besonders in Lübeck, wo die Zirkelbrüderschaft in

16*

den Jahren 1430—1515 in dieser Art dreiundsiebenzig Vorstellungen von Fastnachtsspielen veranstaltete, die von Mitgliedern ihrer Vereinigung oder auf deren Veranlassung gedichtet wurden.

Neben diesen großen öffentlichen Schaustellungen gingen dann noch die Umzüge kleiner Trupps junger Leute einher, die, ein paar Spielleute an der Spitze, verkleidet in die Wirtshäuser und Wohnungen eintraten und dort einen Tanz aufführten. Indem jeder einzelne die Bedeutung seines Kostüms und den Grund, weshalb er es trage, reimweis erklärte, oder indem sie eine kleine Dialogszene mit verteilten Rollen vortrugen, die ihrer Verkleidung entsprachen, entwickelte sich hier leicht das im geschlossenen Raume dargestellte Fastnachtsspiel wie dort aus den großen Straßenaufzügen das auf freiem Platz veranstaltete. Der Zusammenhang mit der Frühlingsfeier ist auch bei diesen kleineren Vorführungen noch mehrfach zu erkennen. Wenn der Wettstreit zwischen der guten und schlechten Jahreszeit in Form einer Disputation der beiden ausgefochten wird, wenn ein paar Mädchen, die das Jahr über sitzen geblieben sind, vor einen Pflug gespannt auftreten, wenn der Tanz oder das Spiel mit einer Hinrichtungsszene schließt, so sind das alles alte Frühlingsfestbräuche, die zum Teil noch heute im Volke fortleben.

Aber so wichtig diese Dinge für die Entstehung des weltlichen Dramas überhaupt und des komischen insbesondere sind, so wird man in ihnen doch nicht deren einzige Grundlage sehen dürfen. Es kann nicht wohl bezweifelt werden, daß schon von altersher die Spielleute auch außerhalb der Jahrzeitfeiern an den Höfen wie vor einem geringeren Publikum mancherlei Späße in Masken und Verkleidungen aufführten, so daß man Grund hatte, die römischen Namen für die berufsmäßigen Ausüber dieser und ähnlicher mimischen Künste, mimi, scurrae, histriones, auf die deutschen Spielleute zu übertragen, wie es thatsächlich geschah. Den Zusammenhang mit solchen längst üblichen Vorführungen scheinen noch Reimreden, wie die erwähnten von Rosenplüt und Folz, zu verraten, in denen sich die Dichter als Tausendkünstler und als Arzt vorstellen, Motive, die schon im 13. Jahrhundert ganz ebenso in französischen Gedichten verwertet wurden, und deren eines unter der Rolle des Salbenkrämers und seines Knechtes bereits seit dem 12. Jahrhundert in die geistlichen Spiele Eingang gefunden hatte.

Und neben solchen dramatischen Monologen komischen Inhalts hat auch der dialogische Vortrag ernster und scherzhafter Gedichte nicht gefehlt. In der lyrischen Dichtung ist der Wechselgesang für die mittelhochdeutsche Blüteperiode wie für die Folgezeit ganz zweifellos bezeugt. In dem Gedicht vom Wartburgkriege (vgl. S. 204) sahen wir sogar schon eine größere Anzahl von Sängern in ganz bestimmten Rollen zum Liederspiel einander gegenübertreten. Und wie diese und die späteren Streitlieder über ein gegebenes Thema, so waren natürlich auch die Rätsellieder mit ihren Frag- und Antwort-Strophen für den Wechselvortrag gedichtet. Einem sehr verbreiteten Spielmannsliede dieser Gattung aber, welches eine Reihe echt volksmäßiger Rätsel mit ihren Lösungen enthält, dem „Traugemundsliede“, steht ein Fastnachtsspiel gleichen Inhalts bis in viele Einzelheiten hinein so nahe, daß hier der Zusammenhang zwischen dialogischem Lied und dramatischer Szene deutlich vor Augen liegt. Hatte schon Neidhart seinen Sommerreihen gern die Form des Gespräches gegeben, war er in den Winterliedern mit seinen lebhaften Darstellungen aus der bäuerlichen Tanzstube selbst als einer der dabei Beteiligten vor die Zuhörer getreten, so war nun die dialogische wie die dramatisch monologische Form von den Nachahmern, die unter seinem Namen dichteten, noch mehr mit schwankhaftem Inhalt erfüllt worden, und auch hier vollzog sich leicht der Übergang zur szenischen Darstellung. So ist denn einer dieser Neidhartschwänke in dramatisierter Gestalt, der im 14. Jahrhundert aufgezeichnet wurde, der Niederschrift nach das älteste Denkmal des weltlichen komischen

Schauspiels in Deutschland; er bürgerte sich ein, und eine Anzahl anderer Streiche, von denen die falschen Neidhartlieder erzählen, wurde mit ihm zu dem umfänglichsten Stücke vereinigt, welches diese Gattung vor der Reformation aufzuweisen hat.

Aber weit mehr Anregungen als von der Lyrik erhielt doch das profane Drama durch jene mannigfaltigen Arten des kleineren Gedichtes in Reimpaaren, die, wie es selber, für den Sprechvortrag bestimmt waren. Vielfach hatten ja große Teile dieser erzählenden, allegorischen, satirischen, lehrhaften Dichtungen schon die Form des Gespräches. Und da man an die Dramatisierung eines Stoffes damals weiter keine Anforderung stellte als seine Umsetzung in einen Dialog, der von verkleideten Personen vorgetragen werden konnte, so hatte man natürlich leichte Arbeit, wenn man beispielsweise wie Hans Folz das hauptsächlich aus Gesprächen bestehende Volksbuch von Salomon und Markolf zu einem Fastnachtsspiel herrichtete (vgl. nebenstehende Abbildung), oder wenn man eine der vielen gereimten Disputationen zur Darstellung brachte. Selbst in den epischen Dichtungen aus der einheimischen und aus der fremden Heldensage fand man hier und da einen Stoff, der sich auf die einfachste Weise in diese dramatische Form bringen ließ, wie die Geschichte von Dietrichs Kampf mit dem Wunderer (vgl. S. 222), den Rosengarten, ein von Heinrich von Türlin behandeltes Abenteuer aus der Artussage, bei welchem die Keuschheit der Damen der Tafelrunde durch einen nur der Makellosen passenden Mantel geprüft wird, oder das Urteil des Paris. Endlich bot aber auch das Leben selbst schon Szenen genug, deren dramatische Darstellung keine sonderliche Kunst erforderte. Man brauchte nur auf den Markt oder in die Gerichtsstube zu gehen, aus der eigenen oder des Nachbars Erfahrung zu schöpfen, um alsbald die Grundlage für eine Kauf- oder Prozeßverhandlung, für eine Zankszene zwischen zwei Ehegatten und ähnliche charakteristische Auftritte zu haben, die sich mit allerlei Späßen im Geschmack der Zuhörerschaft würzen ließen. Gerade dies waren besonders beliebte Motive für die komischen Aufführungen, die sich auch schon die Spielleute der früheren Zeiten gewiß nicht hatten entgehen lassen.

Von dem kunig Salomon Vnd Marckolffo/vnd einem narrn/ein hübsch Fasnacht spil new gemacht.



Titelblatt eines Fastnachtsspieles von Hans Folz. Nach dem Original in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

So konnte sich von verschiedenen Punkten aus ein weltliches Schauspiel selbständig entwickeln. Aber auch die der litterarischen Überlieferung nach ältere Gattung des Dramas, das geistliche Spiel, ist auf seine Geschichte nicht ohne Einfluß gewesen. Daß die alten Arten scherzhafter Darstellungen für das Eindringen komischer Elemente in das geistliche Drama von wesentlicher Bedeutung gewesen sind, kann allerdings nicht wohl zweifelhaft sein. Doch hat anderseits

auch das umgekehrte Verhältnis, die Bereicherung des weltlichen Dramas durch das geistliche, stattgefunden. Abgesehen von anregenden Wirkungen allgemeinerer Art, hat das geistliche Spiel auch von seinem Inhalt mancherlei an das weltliche abgegeben. Die Disputation zwischen Christentum und Judentum (vgl. S. 65), Teufelsszenen, der Antichrist, diese und jene Heiligenlegende, das sind Vorwürfe, wie sie teils unter derber Herausarbeitung komischer Motive, teils auch in ernster Auffassung für das Fastnachtsrepertoire zugerichtet wurden.

So wenig also das weltliche Spiel nach Inhalt und Anlage auf eine einheitliche Grundform zurückzuführen und aus einer einzelnen Quelle abzuleiten ist, so wenig läßt es sich auch örtlich nach einem bestimmten Ausgangspunkt zurückverfolgen. Es taucht in den bayrisch-österreichischen wie in den schwäbisch-alemannischen Ländern und in Niedersachsen auf, ohne daß die Entlehnung der ganzen Gattung von Land zu Land oder von Ort zu Ort nachzuweisen wäre, so viel auch einzelne Spiele oder handschriftliche Sammlungen hin und her gewandert sind. Tirol, die Schweiz und die großen Handelsstädte treten besonders als Pflegestätten dieser Dichtungsart hervor, und schriftliche Denkmäler derselben sind uns vor allem aus Nürnberg reichlich erhalten, wo wir Rosenplüt und Folz schon als Verfasser solcher dramatischen Seitenstücke zu ihren Reimreden und Schwänken kennen lernten.

Von seiner besten Seite aber zeigt sich das Fastnachtsspiel in den Nürnberger Stücken keineswegs. Was bei seiner Komik selten ganz fehlte, das Obscöne macht sich doch in ihnen gerade am widerwärtigsten breit. Selbst die Schwanklitteratur der Zeit wird hier noch überboten. Alles, was man sonst aus Scham oder Ekel verhüllt und verschweigt, ist das eigentliche Element dieser Possen. Freilich zwingen sie uns wohl durch ihre kraftstrotzende Derbheit, durch manchen kuriosen Einfall und eine erstaunliche Fülle von komischen Ausdrücken gelegentlich ein Lachen ab, aber das öde Behagen, mit dem sie immer wieder denselben Schmutz durchwühlen, muß schließlich auch den Nachsichtigsten anwidern. Neben der Zote ist es vor allem der Spott über einzelne Menschenklassen, durch den das Fastnachtsspiel die Heiterkeit seiner Zuschauer zu erregen sucht. Dabei kommt niemand schlechter weg als der Bauer. Eine wahre Flut von Hohn und Verachtung wird hier von den Städtern über diesen Stand ausgegossen.

Schon die Namen müssen dazu herhalten: Ackertritt, Füllenmagen, Schnabelrausch, Schweinszagel, Schottenschlunt, Heinz Molkenfraß, Fritz Weinschlunt, Friedel Milchschlunt, Heinz Mist von Poppenreut, Hans Knot in der Kotgaß, Jeckel Schmutzindiegelten, Rübengrebel von Erlestegen, Rübenschlunt von Sauferei, Heinz von Schallhausen unter dem Kuhzagel: das sind solche Namen von Bauernrollen, deren Träger entsprechende Eigenschaften an Plumpheit, Unmäßigkeit und unflätiger Roheit entwickeln.

Über die Schilderung von Typen kommen die Spiele des 15. Jahrhunderts überhaupt nicht hinaus. Es ist schon viel, wenn die Vertreter der einzelnen Stände und Eigenschaften den Zuhörer nicht unmittelbar darüber aufklären, wes Geistes Kinder sie sind, sondern es ihn aus der Art ihres Benehmens und ihres Ausdruckes schließen lassen.

So werden in dem großen Neidhartspiel die Bauern und die Ritter einander gegenübergestellt, indem der Vertreter der ersteren das Fräulein, mit dem er tanzen will, am Rocke zupft und ihr für die Erfüllung seines Wunsches außer einem Rosenkranz auch Lebkuchen, einen guten Käse, Schlegelmilch und andere Herrlichkeiten in Aussicht stellt, während der Ritter sie mit einem „Gott grüß Euch Jungfrau hochgeboren“ als ein Glas aller Tugenden, als Krone, Blume und Diamant jungfräulicher Zucht und Güte, als seinen höchsten Trost und sein bestes Heil anredet und mit einem Schwall weiterer blühender Redensarten aus dem Phrasenschatze des höfischen Minnesanges überschüttet.

Dagegen dringt noch keines dieser Stücke zu wirklich dramatischer Charakteristik der einzelnen Persönlichkeiten als solcher vor, und auch die feste Fügung und einheitliche Entwickelung der Handlung ist ihnen fast ganz unbekannt. Eine Ausnahme bildet seinem Aufbau nach das

schweizerische Spiel „vom klugen Knecht“, das in gutem Zusammenhang und mit gutem Humor darstellt, wie der Titelheld nacheinander seinen Herrn, einen Kaufmann und schließlich mit einer List, durch die ihm sein Anwalt durchgeholfen hat, auch diesen selbst betrügt.

Es ist ein beliebter, in einem italienischen wie in einem französischen und von Reuchlin in einem lateinischen Lustspiel behandelter Stoff, der hier in einer schon über die dramatischen Durchschnittsleistungen des 15. Jahrhunderts hinausgehenden Weise bearbeitet ist. Auch die ernsthafte moralische Nutzanwendung, mit der das heitere Stück schließt, ist in dieser Zeit noch eine seltene Erscheinung.

So findet sich auch die ernsthafte politische Satire nur in einem Fastnachtsspiel des 15. Jahrhunderts, das, vermutlich von Rosenplüt verfaßt, in bitterer Ironie auf die angesichts der drohenden Türkengefahr im Reiche herrschende Zwietracht und innere Fäulnis, den türkischen Kaiser nach Deutschland kommen läßt, um die bösen Zustände in Augenschein zu nehmen und abzustellen. Das Stück läßt erkennen, wie nahe es bei der Verwandtschaft des Fastnachtsspiels mit der Satire lag, diese dramatische Form für eine Polemik in staatlichen und kirchlichen Angelegenheiten zu verwerten, der sie dann im 16. Jahrhundert die Anhänger wie die Gegner der Reformation dienstbar machen.

Mit dem weltlichen Drama zeigt in dieser Periode das geistliche nicht wenig Berührungspunkte. Seinem Stoffe nach steht es ihm da am nächsten, wo es eine Legende oder eine kleinere biblische Geschichte behandelt, Gegenstände, die ja, wie wir sahen, auch geradezu als Fastnachtsspiele bearbeitet wurden. Auch die Stücke dieser Art sind einfache Zurichtungen eines epischen Stoffes für den dramatischen Vortrag; sie verhalten sich zu der geistlichen Erzählung wie das komische Spiel zum Schwank. Die Roheit der Zeit, die uns in den Fastnachtsspielen so widerwärtig entgegentrat, gibt sich in anderer Form auch hier kund, wenn gelegentlich die Martern der Heiligen zum grausigen Behagen des Publikums auf der Bühne vorgeführt werden. Aber es fehlt auch nicht an bedeutenderen Stoffen, und wiederum sehen wir, wie das Drama sich schon im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts Gegenständen zuwendet, von denen kein weiter Schritt mehr zu der dramatischen Tendenzdichtung der Reformationszeit war.

Die Frage der Sündenvergebung bildet den eigentlichen Zielpunkt von dreien jener älteren geistlichen Spiele. Die heilige Jungfrau vermag sogar den, der sich selbst dem Teufel übergeben hat, ja dessen Seele schon in der Feuerpein schmachtet, zu retten: darauf laufen die Dramen von „Theophilus“ und von der Päpstin „Jutta“ hinaus. Selbst die Fürbitte der Maria kann demjenigen nicht mehr helfen, in welchem die Reue zu spät erwacht: das ist der Grundgedanke des Spiels „Von den zehn Jungfrauen“.

Theophilus und Jutta sind beide um kirchlicher Ehren und Würden willen dem Teufel gefolgt. Theophilus hat ihm seine Seele durch einen förmlichen schriftlichen Vertrag überantwortet, um dafür durch ihn das geistliche Amt, dessen er entsetzt war, wiederzugewinnen. Er erreicht, was er gewollt. Später aber wendet er sich mit reuigem Gebet an die Gottesmutter, die ihren Sohn zur Milde bewegt und dem Satan den Vertrag entreißt.

Jutta läßt sich durch den Teufel verlocken, der Sinnenlust und dem Ehrgeize frönend, Männertracht anzulegen, sich gelehrten Studien hinzugeben und die geistliche Laufbahn einzuschlagen, in der sie bis zur päpstlichen Würde emporsteigt. Aber der Teufel verrät schließlich die Päpstin und ihre geheimen Sünden vor öffentlicher Versammlung, und als sie auf Marias Verwendung bei Christus vor die Wahl zwischen irdischer Schande und ewiger Verdammnis gestellt wird, wählt sie die erstere. Bei der Geburt eines Kindes findet sie den Tod und wird in das Fegfeuer geführt; ihre inbrünstigen Bitten an Maria aber erreichen, daß die Gottesmutter ihre Befreiung aus den Qualen und ihren Eingang in die ewige Seligkeit erwirkt

Das Stück, von dem thüringischen Geistlichen **Dietrich Schernberg** verfaßt, der urkundlich 1483—1502 bezeugt ist, war für die reformatorischen Tendenzen verwendbar genug, um deren eifrigen Verfechter, Hieronymus Tilesius, zu veranlassen, es im Jahre 1565 zu drucken: die einzige Gestalt, in der es auf uns gekommen ist.

Mit unbarmherziger Härte wird gegenüber dieser Auffassung von der unerschöpflichen Fülle göttlichen Erbarmens, das sich in der Gestalt der milden Gottesmutter schön verkörpert, die Unabänderlichkeit des göttlichen Verdammungsurteils in dem „**Spiel von den zehn klugen und thörichten Jungfrauen**" zur Geltung gebracht. Die neutestamentliche Parabel enthält ja an sich wenig Handlung, aber ihr erschütternder Grundgedanke und dessen sinnbildliche Einkleidung ließen sich lyrisch-dramatisch eindrucksvoll gestalten. In dieser Weise wurde sie in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts in dem lateinischen Spiel eines Franzosen und ebenso zweihundert Jahre später in dem deutschen eines Thüringers behandelt.

Von Christus ergeht durch den Engel die Aufforderung an die Jungfrauen, sich zum Hochzeitsmahl zu rüsten. Die klugen ermahnen sich gegenseitig zur rechten Vorbereitung, die thörichten aber wollen sich lieber mit Ball- und Brettspiel belustigen, da sie noch lange Zeit zu haben meinen; dann schmausen und schlafen sie, um zu erwachen, als es zu spät ist. Angstvoll irren sie jetzt hier und dort nach Öl für die niedergebrannten Lampen umher; mit inständigem Flehen suchen sie noch einen Platz an der Tafel zu erhalten, an der sich inzwischen Christus mit Maria und den mit der Himmelskrone geschmückten klugen Jungfrauen niedergelassen hat: aber vergebens. Wohl legt die Gottesmutter für sie Fürbitte bei ihrem Sohne ein; kniefällig beschwört sie ihn zweimal bei allen Schmerzen, die sie um seinetwillen erduldet hat, Gnade walten zu lassen; aber auf der anderen Seite erscheint Luzifer mit seinen Genossen und macht sein Anrecht an die Thörinnen geltend, indem er Christus mahnt, daß er ein gerechter Richter sein wolle; und der Herr gebietet seiner Mutter zu schweigen und überantwortet die Saumseligen durch seinen Urteilsspruch den Teufeln zur ewigen Höllenpein. In langen Wechselreden und Wechselgesängen, die zuletzt eine der Nibelungenstrophe nahe verwandte Form annehmen, lassen die Verzweifelten ihren Schmerz, ihre Selbstanklagen und ihre warnenden Betrachtungen ausströmen:

Nun hebet sich groß Jammern, ohn' Ende wird geklagt:
verflucht hat uns Gott selber, verstoßen und verjagt;
wir haben ihn erzürnet, nun hilft uns niemand mehr;
das lasset all ihr Lieben euch erbarmen, denn unser Los ist maßlos schwer.
O weh und aber weh,
wenn ich Jesum Christum nun und nimmer seh'!

Wir klagen euch, ihr Lieben, was unser Herr uns that:
seiner Mutter Bitten er nicht erhöret hat;
sie flehte für uns Ärmste: vergebner Hoffnungswahn!
Er sprach: „wie sollt' ich derer mich erbarmen, die mir zuliebe nichts gethan?"
O weh und aber weh,
wenn ich Jesum Christum nun und nimmer seh'!

Als im Jahre 1322 bei der Aufführung des Dramas im Tiergarten zu Eisenach Landgraf Friedrich der Freidige diese Klage der Verdammten hörte, da sprang er zornig auf und rief: „Was ist der christliche Glaube, wenn der Sünder durch die Bitten der Gottesmutter Maria und aller Heiligen nicht Vergebung erlangen kann?" Er verließ das Spiel; nach fünf Tagen heftigster innerer Erregung wurde er vom Schlage getroffen; drei Jahre lag er in schwerem Siechtum, dann starb er.

Der Vorfall führt uns recht lebhaft vor Augen, eine wie gewaltige Wirkung die geistlichen Spiele zu ihrer Zeit auszuüben vermochten, und zugleich, worauf diese Wirkung beruhte. Es war die geistige Verfassung der Zuschauer, deren jeder in den Vorgängen auf der Bühne Dinge sah, die sein eigenes höchstes und letztes Interesse, das Heil seiner Seele, betrafen. Das galt auch

Übertragung der umstehenden Handschrift.[1]

So hûten wir, und sun wir leben,
daz wir in wider geben
alſ wir in vinden rechte.

Pilatus.
Nu ſprechent, gûten chnechte,
waz wend ir dar umbe enphan?

IIus custos.
Herre, wir wellen lan
en ort nicht: zwencic marche.

Pilatus.
Nu gant und hûtent ſtarche,
seht, daz ir nicht ſlafent.
Ir ſullent ſin giwafent.
cherent zû dem grabe hin:
dez han wir ere un[d] ir giwin.
hûtent, ſo ir mûgint baz.

IIIus custos.
Daz tûn wir, herre, wiſſint daz.

Pilatus.
Nu cherent och, ir herren dar,
dar umbe, daz ir nement war,
wie daz grap bihûtet ſi,
ſo ſint ir von ſorgen vri;
daz rat ich uf die trûwe min.

Ius Judaeus.
Truwon, herre, daz ſol ſin.
du haſt unſ wol giraten,
reht alſ wir dich baten;
och bihaget ûnſ din helſe wol;
der rat dich iemer helfen ſol.
Nu gib ûnſ urlûp, laz unſ farn.

Pilatus.
Got der mûſe ûch wol biwarn.
Gant hin und ſchichent daz aſſo,
daz wir der hûte werden fro.

Judaei contra (?) custodes.
Ir drige ſullent ligen hie,
so ligen ander ſitun die,
so ligen diſe dorte
und die an ienme orte.
Wachent wol und ſlafent nicht,
so wird uich, daz uich iſt virplhicht.
Wend abir ir nicht bihalten daz[2]
so mûſſen wir uich ſin gihaz;

[Erſter Wächter.]
So hüten wir, wenn wir am Leben bleiben,
in der Weiſe, daß wir ihn genau ſo zurückgeben,
wie wir ihn vorfinden.

Pilatus.
Nun ſprecht, treffliche Krieger,
was wollt ihr dafür haben?

Zweiter Wächter.
Herr, wir laſſen nicht einen Pfennig ab:
zwanzig Mark.

Pilatus.
Nun geht und hütet kräftig,
ſeht zu, daß ihr nicht ſchlaft.
Ihr ſollt gewaffnet ſein.
Begebt euch zu dem Grabe hin:
davon werden wir Ehre und ihr Gewinn haben.
Hütet ſo gut, wie ihr's irgend könnt.

Dritter Wächter.
Das werden wir thun, Herr, wiſſet das.

[2. Szene.] Pilatus [zu den Juden].
Nun gehet auch, ihr Herren, dorthin,
auf daß ihr wahrnehmet,
wie das Grab behütet ſei,
ſo ſeid ihr der Sorgen ledig;
das rate ich [euch] aufrichtig.

Erſter Jude.
Fürwahr, Herr, das ſoll geſchehen.
Du haſt uns gut geraten,
ganz ſo, wie wir dich gebeten hatten;
auch behagt uns deine Hilfe wohl,
der Rat wird dir für alle Zeit nützlich ſein.
Nun verabſchiede uns, laß uns gehen.

Pilatus.
Gott möge euch beſchützen.
Geht hin und ordnet es ſo an,
daß wir uns der Bewachung freuen mögen.

[3. Szene.] Die Juden zu den Wächtern
Ihr drei ſollt hier liegen,
ſo mögen die da auf der anderen Seite liegen,
ſo mögen dieſe dort liegen
und die da an jener Ecke.
Wachet gut und ſchlafet nicht,
ſo wird euch zu teil, wozu man ſich euch ver-
pflichtet hat.
Wollt ihr aber das nicht halten,
ſo werden wir euch feind werden;

für jene Darstellungen, welche die Entwickelung der christlichen Heilsgeschichte, das christliche Weltdrama, in seinem ganzen Zusammenhange oder in einem seiner Hauptakte verkörperten. Und diese alten Spiele, deren Geschichte wir oben (S. 63 ff.) bis gegen das Ende des 12. Jahrhunderts hin verfolgt haben, traten jetzt noch in einer viel faßlicheren und vertrauteren Form vor den deutschen Laien.

Die Wendung der Litteratur dieser ganzen Periode zum Volkstümlichen zeigt sich beim geistlichen Drama im Übergang seiner Sprache vom Lateinischen zum Deutschen und in der Erweiterung seines Inhalts durch Zusätze im populären Geschmack. Schon im Laufe des 13. Jahrhunderts hatte man den Versuch mit deutschen Spielen dieser Gattung gewagt. Umfängliche Bruchstücke eines Osterspieles, die in der Bibliothek des Klosters Muri in der Schweiz aufbewahrt werden (vgl. die beigeheftete Tafel), scheinen noch aus der ersten Hälfte jenes Jahrhunderts zu stammen und danach dem ältesten deutschen Drama anzugehören, von dem wir wissen. Ihr rein deutscher Text verrät in seinen glatten Versen, seiner gewählten Redeweise und in den verbindlichen gesellschaftlichen Formen der auftretenden Personen entschieden den Einfluß der höfischen Dichtung der Blütezeit. Nicht viel später wurde ein gleichfalls nur in Bruchstücken vorliegendes niederdeutsches Spiel vom Leben Jesu niedergeschrieben.

Aber es dauerte noch geraume Zeit, ehe der Gebrauch dieser Stücke, das Lateinische lediglich auf die Spielanweisungen einzuschränken, die Herrschaft erlangte. Neben ihrem plötzlichen Auftreten vollzieht sich anderwärts ein allmählicher Übergang von der Kirchen- zur Volkssprache. Man ließ zunächst nur auf einzelne Gesänge des lateinischen Textes gereimte Übersetzungen folgen, die für den Sprechvortrag bestimmt waren, und man legte daneben auch selbständige deutsche Lieder und Verse ein. Solches Nebeneinander von Lateinisch und Deutsch begegnet uns auch noch in dem Spiel von den zehn Jungfrauen. Aber schon hier überwiegt das Deutsche; und mit der Zeit verdrängte es die fremde Sprache immer mehr. Nur für den kleinen liturgischen Grundbestand des Osterspiels an Gesängen und Bibelworten blieb noch lange die lateinische Fassung beliebt, die dann fremdartig feierlich in die derbe Volkssprache hineinklingt.

Und grobkörnig genug wurde das Deutsch dieser geistlichen Festspiele. Der Einfluß der edleren Kunstformen des 13. Jahrhunderts scheint über das Drama von Muri und das Jungfrauenspiel nicht weit hinausgegangen zu sein. Es ist die echte ungeschminkte und ungehobelte Art des 14. bis 16. Jahrhunderts, die uns aus der Sprache, den Versen und dem Inhalt der religiösen Dramen jetzt entgegentritt. Vor allem macht sich auch die charakteristische Neigung dieses Zeitraums zum Humoristischen und Satirischen in ihnen sehr bemerklich. Hier kam man dem Geschmack des großen Publikums am weitesten entgegen, und hier herrschen wiederum enge Beziehungen zwischen geistlichen und komischen Spielen.

Sicherlich haben bei dieser Entwickelung des geistlichen Dramas die Spielleute, die alten Lustigmacher von Beruf, einen wesentlichen Anteil gehabt. Denn seit in ihm die lateinische Sprache durch die deutsche ersetzt wurde, konnten sich neben den Klerikern und statt ihrer auch die Laien der Darstellung und Herrichtung der Spiele annehmen: neben den gelehrten Vaganten die fahrenden Volkssänger, neben den Priestern und Zöglingen der geistlichen Schulen auch die Meistersinger, Bürger und Bürgersöhne. Auch in dieser Beziehung entwickelte sich das geistliche Drama zur Volksdichtung. Und es war wie alle Volkspoesie namenloses Gemeingut. Der Grundbestand dieser Spiele blieb der alte; aber auch bei seiner breiteren Ausgestaltung strebte niemand nach Originalität. Stoff, Auffassungsweise und Geschmacksrichtung waren gegeben; was aus ihnen Neues gewonnen wurde, verschaffte weder auf Verfasserrecht

noch auf Verfasserruhm Anspruch, und wer das Spiel für die Aufführung redigierte, schaltete damit nach Gutdünken.

Die Gestaltung der Texte wie der Darstellung konnte sehr verschieden sein. Die einfachen kirchlichen, eng an den liturgischen Gesang gelehnten Feiern dauerten den ganzen Zeitraum hindurch fort. Auch sie konnten volkstümliche Formen annehmen. So wurden wohl am Ostermorgen die alten Wechselgesänge beim Besuch des heiligen Grabes mit den begleitenden Handlungen in der Dorfkirche vom Pfarrer mit seiner Köchin, dem Mesner und zwei Bauern als deutsches Marienspiel aufgeführt, während am Weihnachtsfest in die lateinischen Responsorien, die in der Kirche um die dort aufgestellte Krippe des Christkindes angestimmt wurden, ein deutsches Wiegenlied hineinklang, das Maria, Joseph und ein Knecht sich einander zusangen:

Maria.	Joseph.
„Joseph, lieber Vetter mein, hilf mir wiegen das Kindelein, daß Gott mög' dein Lohner sein im Himmelreich, das Kind der Maid Maria."	„Gerne, liebe Muhme mein: ich helf' dir wiegen das Kindelein, daß Gott mög' mein Lohner sein im Himmelreich, das Kind der Maid Maria."

Er wiegt dabei das Kind, und der Gesang der beiden wiederholt sich zwischen den lateinischen Worten des Chores, während der Knecht jedesmal eine neue Strophe folgen läßt, die dem Jubel und dem Verlangen alles Volkes bei der Geburt des Heilands Ausdruck gibt. Dies „Kindelwiegen" hat sich stellenweise selbst in protestantischen Kirchen noch bis ins vorige Jahrhundert hinein erhalten.

Solche naiv menschliche Auffassung und Vorführung eines Aktes der heiligen Geschichte vereinigte sich recht wohl mit innigem religiösen Empfinden, wie es aus den ernsteren Teilen der damit verbundenen Weihnachtsgesänge deutlich spricht. Selbst ein Reigen durfte die Darstellung begleiten; der alten Neigung des Volkes, auf diese Weise seiner Festfreude im Gotteshause Ausdruck zu geben, die schon in den Zeiten der Bekehrung der Deutschen zu bekämpfen war, wurde am Weihnachtstage doch gelegentlich nachgegeben, und so wird uns im Beginn des 16. Jahrhunderts aus ostfränkischen Gegenden gemeldet, daß dort Jünglinge und Mädchen die Vorstellung der Geburt Christi am Altar in fröhlichem Tanz umkreisen, während die Älteren Lieder dabei anstimmen: ein Brauch, der den Berichterstatter an das Herumspringen der Korybanten um den kleinen schreienden Zeus in der Grotte des Ida erinnerte.

Wurden dramatisch weiter ausgestaltete Formen der Weihnachts- und Osterspiele als selbständige Stücke ohne Hereinziehung der übrigen Akte des Weltdramas gegeben, so ließ man den volkstümlichen und humoristischen Ausführungen und Einlagen weitesten Spielraum. Und obwohl auch in diesem Falle das Erfülltsein aller Zuschauer von der hohen und frohen Bedeutung der gefeierten Heilsthatsache in Anschlag kam, so war es doch mehr die Ausgelassenheit der Festesfreude als die religiöse Weihe, was derartigen Stücken die Farbe gab. An solchen Texten und ihrer Aufführung werden Spielleute und fahrende Schüler ganz besonders einen Anteil gehabt haben. Deutlich hören wir z. B. den Ton dieser lustigen Gesellen aus einem vermutlich schlesischen Auferstehungsspiel heraus.

Der Vorläufer erscheint, leider, so sagt er, nicht zu Pferde, wie es eigentlich seinen Gewohnheiten entsprochen haben würde; aber ohne Geld konnte er keins kaufen, darum muß er zu Fuße laufen. Ringsherum läßt er die Leute zurücktreten und heißt sie schweigen, vor allem die alten Plaudertaschen dort, die überall dabei sein müssen, wo etwas los ist. Denn „wir wollen halten ein Osterspiel, das ist fröhlich und kost' nicht viel". Niemand aus dem Kreise soll die Spieler verspotten, „sei es Kunz, Heinrich oder Otte, Hänsel oder Eckehart, oder Nitsche mit dem großen Bart", sonst soll's ihnen schlecht gehen: sie sollen zu Falle kommen — wie eine Feder. In diesem Geist und Stil werden dann auch die komischen Motive des Osterspieles selbst voll Behagen ausgeführt; aber zwischen dem possenhaften Beiwerk treten doch auch

hier die alten liturgischen Grundbestandteile ernsthaft und deutlich hervor; zum Teil sind sie als unmittelbare Übersetzung der auf der farbigen Tafel bei S. 63 wiedergegebenen Osterfeier zu erkennen.

Echt niederdeutscher, treffsicherer Humor spricht aus einem mecklenburgischen, in Redentin bei Wismar aufgeführten Auferstehungsspiele, in dem neben den Ritterszenen vor allem die Auftritte in der Hölle und die Bemühungen der Teufel um die Seelen nicht nur komisch, sondern auch satirisch-moralisch unter kräftiger Charakteristik der einzelnen Typen verwertet werden.

Die Weihnachtsspiele dieser Gattung konnten gleich mit der Verkündigung der Empfängnis an Maria beginnen. Dann ließ man eine den alten lateinischen Texten noch fremde Szene folgen, die sich in komischer Färbung ausführen ließ: Joseph und Maria kommen nach Bethlehem und suchen eine Herberge, werden aber als mittellos von verschiedenen Gastwirten abgewiesen. Daran schließt sich als eigentliches Hauptstück die Geburt mit dem Kindelwiegen, um das sich ein Kranz von Weihnachtsliedern und Lobpreisungen aus dem Munde der Engel und menschlicher Personen schlingt. Die vierte und fünfte Szene bildet die Verkündigung der Geburt an die schlafenden Hirten durch den Gesang der Engel und die Anbetung des Kindleins durch jene. Beides wird mit allerlei Possen durchflochten, zu denen das bäurische Wesen und die gutmütige Einfalt der Hirten Anlaß gibt. Auch der alte Joseph wird in seiner Sorge um das Neugeborene, das er in Ermangelung besserer Windeln in seine alte zerrissene Hose wickelt, humoristisch behandelt; ja ein derbkomisches hessisches Weihnachtsspiel läßt ihn sogar mit seinen beiden Mägden Hildegart und Gutte wegen des Breies, den er sie für das Kind kochen heißt, in Zank und Prügelei geraten; aber durch den Tanz um die Wiege findet der Streit einen versöhnlichen Abschluß. Die Verbindung mit dem Stoff des Dreikönigspieles war natürlich leicht, doch wurde dies auch mit großer Vorliebe als selbständiges volkstümliches Stück gegeben.

Schon im 15. und 16. Jahrhundert wurden diese kleineren Spiele, deren Aufführung keiner großen Vorbereitungen bedurfte, von herumziehenden Gesellschaften dargestellt. Die Auferstehungsspiele dieser Art kamen allmählich mehr außer Übung, während sich die Weihnachtsspiele in einer Form, die stellenweise durch einen Versuch Hans Sachsens in dieser Gattung mit beeinflußt wurde, in bayrisch-österreichischen, deutsch-ungarischen und schlesischen Gebieten bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Die Hauptszenen und die komischen Motive des alten Weihnachtsspieles lassen sich noch bis in dessen letzte Ausläufer, die Aufführungen von Haus zu Haus ziehender Kinder, hinein verfolgen.

Neben den kirchlichen Feiern und den ohne viel Vorbereitungen inszenierten kleineren volkstümlichen Einzelaufführungen gehen dann die großen öffentlichen Darstellungen des ganzen Weltdramas oder seiner Hauptteile einher, für die jetzt ein immer bedeutenderer Apparat und immer beträchtlichere Massen von Spielern in Bewegung gesetzt werden. Auch das Weihnachtsspiel konnte in dieser Weise behandelt werden, wenn man es der alten Überlieferung gemäß mit den alttestamentlichen Vorbereitungen der Heilsgeschichte verband. Aber die Zeit des Weihnachtsfestes war für große Aufführungen im Freien zu ungünstig, und seine Bedeutung als Anfang, nicht Höhepunkt der Geschichte des christlichen Heils, ließ deren Gesamtdarstellung nicht gerade für die Weihnachtsfeier am geeignetsten erscheinen.

Die denkbar günstigste Jahreszeit bot dagegen für die großen Spiele unter freiem Himmel ein Fest, das als Erinnerung an die erlösende Macht des geopferten Leibes des Herrn auch seinem Wesen nach besonders dazu angethan war, die ganze Geschichte der Welterlösung vor Augen zu führen, nämlich das im Jahre 1264 eingesetzte Fronleichnamfest. Bei den großen, glänzend ausgestatteten Prozessionen, die vor allem zu dieser Feier gehörten, wurde es Sitte,

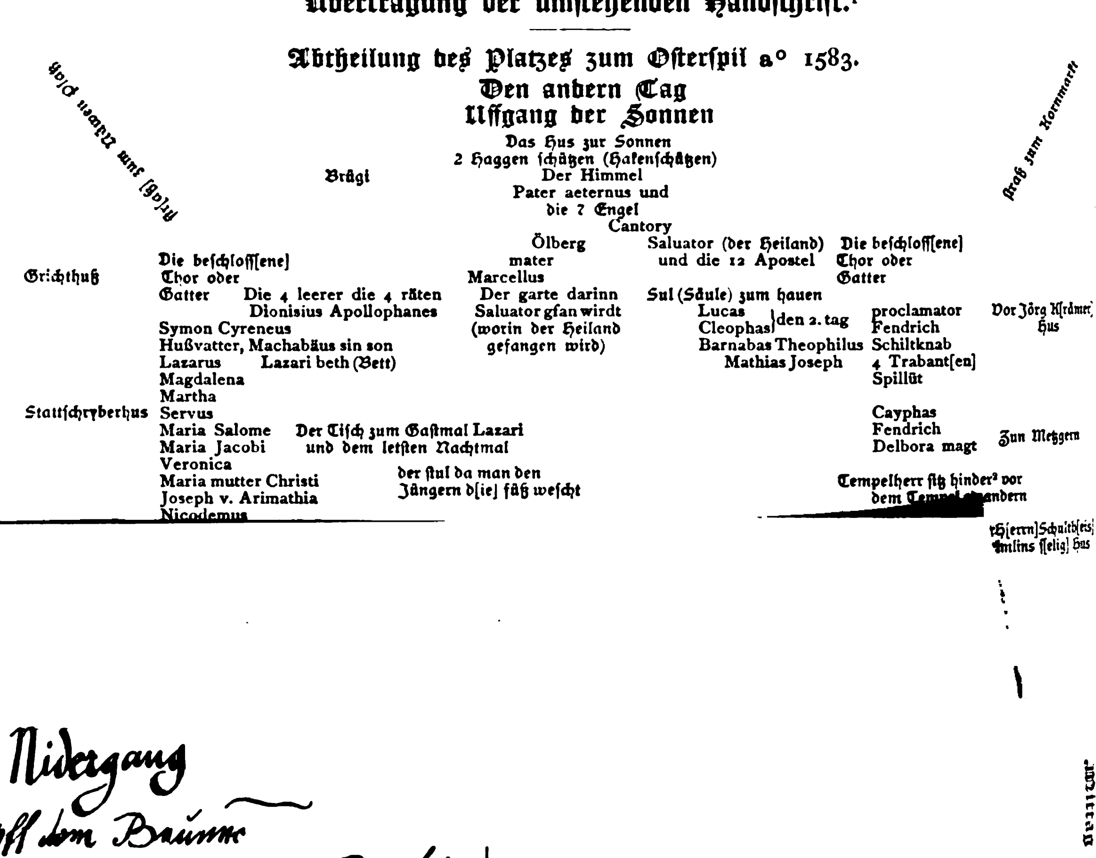
die Hauptszenen der christlichen Heilsgeschichte Alten und Neuen Testamentes durch kostümierte Gruppen des Festzuges anzudeuten. Mimische Bewegungen, Aufschriften, gesungene oder gesprochene Worte dienten zur weiteren Erklärung der meist von den verschiedenen Zünften dargestellten Einzelgruppen, die teils zu Fuß, teils auf Wagen sich einherbewegten und zu den Zeiten, wo der Zug Halt machte, einzelne Szenen wirklich spielen konnten. So entwickelte sich ebenso, wie wir das bei den Lübecker Fastnachtsspielen sahen, aus der Umfahrt die Aufführung. Es lag nahe, solche Szenenreihen weiterhin zu einem zusammenhängenden Drama mit ausgeführtem Texte zu gestalten, das, wenn nicht auf einem einzigen Schauplatz, so doch nach seinen Hauptakten auf verschiedenen festen Bühnen gespielt wurde, die an den Hauptstationen der Prozession aufgeschlagen waren. Auf diese Weise entstanden große Fronleichnamspiele, wie das aus Künzelsau in Schwaben, welches, im Jahre 1479 niedergeschrieben, das ganze Weltdrama vom Anfang der Dinge bis zum Jüngsten Gerichte umfaßt.

Aber auch jene alte Gattung, welche den Mittel- und Höhepunkt der Menschheitstragödie behandelte, wurde über deren größten Teil hin ausgedehnt: mit dem Osterspiele verbindet sich nicht nur die Passion in breitester Behandlung, sondern die Darstellung greift auch auf das ganze Leben Jesu zurück und darüber hinaus auf die Weissagungen und vorbildlichen Szenen des Alten Testamentes, ja sogar auf Weltschöpfung, Engelsturz und Sündenfall. Schon seit dem 14. Jahrhundert erwuchsen daraus gewaltige Massenaufführungen, die sich über mehrere Tage erstreckten. Eine umfängliche „Dirigierrolle", die, für den Regisseur bestimmt, die Spielanweisungen und den Anfangsvers jeder Rede und jedes Gesanges enthält, ist uns aus Frankfurt aus der Zeit um 1350 überliefert. Sie gehörte zu einem Passionsspiel, das, mit den Propheten beginnend und mit der Himmelfahrt schließend, an zwei aufeinander folgenden Tagen aufgeführt wurde. Vollständige Texte desselben Dramas aus Frankfurt vom Jahre 1493, aus Alsfeld in Hessen (1501) und aus Heidelberg (1513) zeigen, wie es bei erneuten Darstellungen noch erheblich an Ausdehnung gewann und mancherlei Wandelungen im einzelnen erfuhr. Das allmähliche Wachsen eines solchen Stückes können wir noch durch spätere Perioden hin in Luzern verfolgen. Um 1450 wurde dort auf Veranlassung der Priesterschaft die alle fünf Jahre wiederkehrende Aufführung eines kurzen Osterspieles angeordnet, die nur wenige Stunden des Tages in Anspruch nahm. Nach und nach wurde es zu einem mit immer größerem Aufwand inszenierten zweitägigen Spiele ausgestaltet, welches das Weltdrama von der Erschaffung des Menschen bis zur Ausgießung des heiligen Geistes am Pfingsttage umfaßte und in längeren Zwischenräumen wiederholt wurde, während man den letzten Akt der geistlichen Menschheitsgeschichte, eine „Histori oder Comedi vom jüngsten Gericht", als selbständiges Stück bei anderen Gelegenheiten spielte. In den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts erreichten die großen Luzerner Aufführungen ihren Höhepunkt. Für die vom Jahre 1583 ist der von uns wiedergegebene Plan entworfen (vgl. die beigeheftete Tafel „Der Weinmarkt zu Luzern ꝛc.").

Die Veranstaltung eines Passionsspieles im großen Stil war ein Ereignis für die ganze Stadt. Vielfach wurde sie von geistlichen Brüderschaften, wie sie allerorten unter den Bürgern vorkamen, als ein Gott wohlgefälliges Werk in die Hand genommen, durch das man sich auch einen kirchlichen Ablaß verdienen konnte, aber an der Ausführung hatten die weitesten Kreise ihren Anteil. Mit dem Rate war zunächst wegen der Erlaubnis zu der Feier zu verhandeln; hatte er ein Interesse für sie, und betrachtete er ihren glänzenden Verlauf als Ehrensache der Stadt, so förderte er sie nach Kräften und suchte auch Fremde herbeizuziehen, für deren gute Aufnahme und Bewirtung er sorgte. Eine gewaltige Anzahl von Darstellern war für die Rollen



Übertragung der umstehenden Handschrift.[1]



Nidergang

vff dem Brunnen

Lucifer

auszuwählen, und ohne mancherlei Streitigkeiten ging es dabei nicht ab; in Luzern wurde in bestimmten Familien ein Anspruch auf bestimmte Rollen erblich, der wenigstens soviel wie möglich berücksichtigt wurde. Dann kam das langwierige Einüben der Gesänge und Reden und endlich die Herrichtung des Schauplatzes.

Im geeigneten Falle wurde der Stadtmarkt in die Himmel, Erde und Hölle umfassende Szene des Weltdramas verwandelt. Den Hintergrund bildete gewöhnlich eines der Häuser des Marktes, an welchem ein Balkon den Himmel darstellte. Ihm zunächst wurde dann meistens Golgatha mit den drei Kreuzen oder auch der Ölberg angedeutet. An den beiden Längsseiten des Schauplatzes standen, immer durch beträchtliche Zwischenräume voneinander getrennt, feste Dekorationen, welche einzelne Häuser, „Burgen" oder „Höfe" bezeichneten, z. B. das Haus des



Eine Teufelslarve aus Sterzing in Tirol. Nach dem Original im Ferdinandeum zu Innsbruck.

Pilatus, des Herodes, des Kaiphas. Sie waren teilweise wohl nur durch niedrige Zäune, teilweise durch vier Pfosten mit einem Dache bezeichnet, denn sie durften den Blick auf den Schauplatz für die rings in seinem ganzen Umkreise befindlichen Zuschauer nicht hemmen. Im Vordergrunde war die Hölle oder vielmehr deren Pforte zu schauen; auf unserem Plane ist sie wie das Gesicht eines Ungeheuers gestaltet, durch dessen Rachen die Teufel in ihren grotesken Masken (vgl. obenstehende Abbildung) und die im Laufe des Spieles gefangenen oder befreiten Seelen ein und aus gingen; für die übrige Zeit waren die Höllenbewohner den Blicken der Zuschauer entzogen, machten sich jedoch auch dann in der Grube, oder wo sie sich sonst aufhielten, durch ein gewaltiges Rumoren mit Kesseln, Pfannen oder gar durch Böllerschüsse bemerklich.

In dem großen, freien, mittleren Raume des Schauplatzes spielte sich die Handlung ab, sofern sich nicht die dargestellte Begebenheit an einem der durch Dekorationen gekennzeichneten Orte zutrug; dann versammelten sich an diesem die jeweilig beteiligten Spieler. Aber auch in den Szenen, bei denen sie nicht mitzuwirken hatten, mußten sich die Schauspieler immer in dem „Hofe" oder bei der Dekoration aufhalten, wo sich ihre Handlung hauptsächlich bewegte. So hatte jeder auf dem durch keinen Vorhang jemals abschließbaren Schauplatze für den ganzen

Spieltag seinen bestimmten „Stand“, für dessen dekorative Ausstattung er seinen Teil beizusteuern hatte, und nach dem auch das, was wir jetzt Rolle nennen, als „Stand“ bezeichnet wurde. Die Zuschauer standen oder saßen teils um die Szene herum, teils blickten sie aus den Fenstern und Galerien der Häuser herab, die den Markt umgaben. Auch besondere Zuschauerlogen, sogenannte „Brücken“, wurden an den Häusern angebracht, die sich dann amphitheatralisch um die Marktbühne hinzogen; so bei den Luzerner Spielen.

War die Zeit der Aufführung gekommen, so betrat der ganze Zug der Darsteller, von Spielleuten und einem Vorläufer oder Herold geführt, den Schauplatz und schritt unter dem Klange der Musik in feierlicher Prozession über ihn hin: Gott Vater in einem reichen Priestergewand, eine Krone auf dem Haupt, mit langem Haar und Bart, und so jeder in seinem eigenartigen Kostüm, alles in allem manchmal gegen drei- oder vierhundert Personen. Nachdem sie dann sämtlich an ihren „Ständen“ gruppenweise Platz genommen hatten, geboten die Engel durch den Gesang: „Silete! Silete! Silentium habete!“ (Schweigt! Schweigt! Seid ruhig!) allgemeine Stille. Gewöhnlich folgte noch ein Prolog und dann etwa jenes Vorspiel, in welchem die Propheten des alten Bundes, Augustinus an der Spitze, den widersprechenden Juden die Erscheinung Christi verkündigen, oder auch bis auf Adam zurückreichende Stücke aus der alttestamentlichen Geschichte und neutestamentliche Parabeln von vorbereitender oder sinnbildlicher Bedeutung für das Leben Christi.

Und nun wird dieses selbst in breiter Darstellung vorgeführt, mit einem Wechsel von Gesang und Recitation, der den geistlichen Spielen überhaupt eigen ist. Bei einer Vorstellung, die zu Pfingsten des Jahres 1498 zu Frankfurt a. M. stattfand, kam man erst am zweiten Tage bis zur Gefangennahme Christi. Am Schlusse dieses Tages wurde damals der Geistliche, der erst Gott Vater, dann den Heiland gespielt hatte, in seiner Rolle gefesselt durch die Stadt geführt. Der gleiche Aufzug wiederholte sich am nächsten Morgen; dann folgte die Passion, meist in abschreckender Ausdehnung und mit grob naturalistischer Ausführung der Qualen des Heilands. Aber es fehlt dabei nicht an Reden und Gesängen von echter Empfindung und vor allem nicht an Bildern von packender szenischer Wirkung, die mit ihren mannigfach gruppierten Massen den Malern und Schnitzern lebendige Vorlagen boten.

Gegenüber dem gewaltsam erschütternden Charakter der Passionsszenen kommt dann in der Behandlung der Auferstehungsgeschichte, die in Frankfurt den vierten Tag füllte, das komische Element des späteren Dramas vor allem zur Geltung. Freilich wurden auch schon die Leiden des Heilands gelegentlich durch Witze der Kriegsknechte und kuriose Tänze der Juden unterbrochen, aber das sind inmitten dieser ergreifenden Tragödie Roheiten, die vom wirklichen Humor weit entfernt sind. Dagegen verträgt der fröhlich sieghafte Charakter jenes Spieles, das uns die göttliche Überwindung von Haß, Tod und Teufel vorführt, schon eher die komischen Beigaben.

Da treten zuerst jene bärbeißigen Ritter auf, deren einer sich vermißt zu fechten, wie nur je Dietrich von Bern es gethan; der andere führt sich ein: ich bin genant her Isengrîn und hauwe umb mich als ein swîn; der dritte ist so stark, daß er durch einen Eisenhut hindurch einen Floh totbeißen könnte. Und nachher müssen diese Prahlhänse es widerstandslos geschehen lassen, daß der ihrer Hut Anvertraute die Fesseln seines Grabes sprengt.

Die Auferstehungsszene selbst ist ebenso wie die damit verbundene Höllenfahrt ein Motiv von gewaltiger dramatischer Kraft. Eine mächtige Bewegung erhebt sich in der Hölle, als der Auferstandene naht. Sehnsucht, Hoffnung, Freude der nach Erlösung schmachtenden Seelen, Sorge und Wut der Teufel machen sich Luft. Schon pocht der Herr samt seinen Engeln an die Pforte; ihre dreimalige Aufforderung, zu öffnen, die Zwischenreden der Teufel, der Gesang der gefangenen Seelen steigern die Erwartung auf das höchste: da bricht der Herr, dem Widerstande der Höllengeister zum Trotze, das Thor, und nun kommen sie alle ans Tageslicht, die wohlbekannten biblischen Gestalten von Adam und Eva bis auf Johannes den Täufer, jubeln und danken für ihre Erlösung. Aber auch diese großartige Szene wird mehrfach mit burlesken Anhängseln versehen: die Teufel versuchen mit komisch vergeblichen Mitteln, Erlöste

zurückzuhalten; eine verworfene Seele, die von der Befreiung ausgeschlossen ist, will sich heimlich mit davonmachen, wird aber alsbald wieder ergriffen; um die in der Hölle entstandene Lücke auszufüllen, fangen in manchen Osterspielen die Teufel Angehörige der verschiedenen Stände ein; und hier nutzt vor allem das Redentiner Auferstehungsdrama die Situation in vortrefflicher Komik aus zu einer Satire auf alle Stände in der Form von Schuldbekenntnissen ihrer einzelnen Vertreter.

Nachdem indes die Auferstehung dem Pilatus gemeldet ist, folgt jene alte Szene, die den Ausgangspunkt für diese ganzen Spiele bildete, der Gang der Frauen zum Grabe. Doch da tritt nun der Krämer auf, der ihnen für ihr Vorhaben seine Salben anpreist. Er hat sie aus Gott weiß was für Ländern zusammengebracht, und sie thun Wunder gleich denen eines Haarbalsams oder Universalmittels neuester Sorte. Über den Preis, den er dafür fordert, kommt er mit seiner Gattin in Streit; der pfiffige Knecht Rubin mischt sich hinein, und die Szene endigt mit einer großen Prügelei. Unmittelbar darauf setzt sich dann der Grabesbesuch der Frauen mit dem alten feierlichen Ernste fort und, höchstens noch durch eine komische Darstellung des Wettlaufes des Petrus und Johannes unterbrochen, wird das Spiel in würdigem Stile etwa bis zur Himmelfahrt oder bis zu einem anderen Abschnitte der Heilsgeschichte geführt. Als ein großes wohlbekanntes Ganze schwebt diese ja jedem vor, wo auch immer das einzelne Spiel endigen mochte.

Schon im Laufe des 16. Jahrhunderts erwuchsen den großen Passions- und Osterspielen ernste Gefahren. Wenn auch die Protestanten das Drama überhaupt hochschätzten, und wenn auch einige von ihnen selbst jene alte geistliche Gattung pflegten: der strengeren evangelischen Richtung widerstrebte doch die glänzende, mit allerlei bedenklichem Beiwerk versehene Schaustellung des Leidens Christi; nur diejenigen Spiele, welche geeignet waren, protestantische Dogmen unter das Volk zu bringen und die alte Kirche zu bekämpfen, waren für sie von Wert. So schwand gerade die Hauptgattung des geistlichen Volksdramas aus den protestantischen Gegenden. Aber auch in den katholischen erwuchsen ihm einerseits seit dem Ende des 16. Jahrhunderts durch die berufsmäßigen Schauspielergesellschaften, anderseits im Verlaufe des 17. Jahrhunderts durch das Jesuitendrama gefährliche Konkurrenten. Beide überflügelten die Leistungen der bürgerlichen Darsteller, und die alten Volksspiele zogen sich in abgelegene Orte, namentlich der bayrisch-österreichischen Lande, zurück. Dort haben sie bis auf unsere Zeit ein wenig beachtetes Dasein gefristet, oder sie wurden nach Text und Inszenierung im prunkvollen Jesuitenstil umgestaltet, haben dann weitere, dem wechselnden Zeitgeist entsprechende Wandlungen durchlaufen und sind endlich in den letzten Jahrzehnten wesentlich durch das historische Interesse der gebildeten Stände zu neuer Bedeutung gelangt.

Diese Entwickelung hat das bekannte Oberammergauer Passionsspiel genommen. Der Grundbestandteil seines Textes ist aus zwei Augsburger Spielen des 15. und 16. Jahrhunderts zusammengesetzt. Schon seit dem Ende des 17. Jahrhunderts wurde manches im Geist des Jesuitendramas eingeschaltet und umgeformt, bis das Stück im Jahre 1750 durch den Pater Ferdinand Rosner zu Ettal in Oberbayern ganz in diesem Stile neu gedichtet und mit theatralischen Beigaben versehen wurde. Von diesen haben sich namentlich die lebenden Bilder aus dem Alten Testamente, welche auf die folgenden Szenen des Lebens Christi als „Präfigurationen" hinweisen, bis heute erhalten, nachdem im übrigen das Drama im Jahre 1811 eine neue Bearbeitung in dem rationalistischeren Sinne dieser Zeit erfahren hat.

---

3. Fortdauer und Umbildung der lyrischen Dichtung. Minnegesang, Meistersang und Volkslied.

Die beiden Bildungselemente des 13. Jahrhunderts, das ritterliche und das scholastische, zeigen sich auch in der lyrischen Dichtung dieses Zeitraumes noch lebendig, jenes im Minnegesang,

dieses im Meistersang; aber auch hier bahnt sich daneben die kräftige volkstümliche Strömung ihren Weg über die alten Gebiete, und ihrer befruchtenden Kraft entsprießt als schönste Blume das Volkslied. Eine strenge Scheidung zwischen diesen drei Dichtungsgattungen findet jedoch durchaus nicht statt. Im Minnegesange dauert die alte überschwengliche Galanterie noch fort, aber daneben ertönen nicht nur die Nachklänge der höfisch-bäurischen Lyrik eines Neidhart, Reifen und Steinmar, auch das ernste Minnelied oder das Hoflied, wie man es wohl nennt, da das Wort Minne allmählich eine üble Bedeutung bekam, nimmt einen volkstümlicheren Charakter an. Vor allem hört es [illegible] Spiegel ausschließlich ritterlicher Standesanschauungen und Standesverhältnisse zu sein, auch wo es nachweislich von ritterlichen Sängern gedichtet ist, und während einerseits die kün[illegible]sten Formen der späteren Minnelyrik und des Meistersanges noch Anwendung finden, werden anderseits in der Metrik und im Stil die niemals unterbrochenen Überlieferungen des Volksgesanges auch von vornehmeren Dichtern nicht verschmäht, und die größere Natürlichkeit und Derbheit der Zeit bricht auch hier ungesucht hervor.

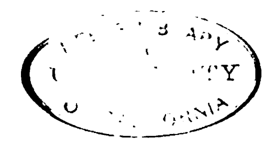
Wie stark noch die Beteiligung des Adels an der Liederdichtung dieser Zeit gewesen sein mag, ist schwer zu ermessen, da das meiste anonym überliefert ist. Nur zwei große Liedersammlungen tragen noch die Namen ritterlicher Dichter; die eine nennt den Grafen Hugo von Montfort (1357—1423), die andere Oswald von Wolkenstein (um 1367—1445; vgl. die beigeheftete farbige Tafel) als Verfasser. Oswald ist ohne Frage der bedeutendere der beiden. Alle jene mannigfaltigen Richtungen und Färbungen der Lyrik finden wir bei ihm vertreten. In der Instrumentalmusik wie in der Sangeskunst erfahren, dichtet und komponiert er so gekünstelte, reimüberladene und weitsch[illegible]e Strophenformen wie nur irgend ein Meistersinger; er versteigt sich bis zum süßlichsten Schwulst des Minnesanges wie zur krassesten Obscönität der höfischen Dorfpoesie, und auch ein wenig von der [illegible] urhistorischen und geistlichen Weisheit des Meistersanges nimmt er [illegible]gentlich auf; aber [illegible]eben stimmt er doch auch kräftige und schlichte volksmäßige Weisen an, und die [illegible]lassenheit wie die ernsthafte Frömmigkeit, die stürmische Kampfesfreude wie die verzweiflungsvolle Klage, die ehrliche Herzensneigung wie die leichtfertige Sinnlichkeit eines ebenso beweglichen wie urwüchsigen Temperamentes weiß in den verschiedenen Formen ihren Ausdruck zu finden. Wie die Lyrik seiner mehr [illegible]um Gegenständlichen drängenden Zeit überhaupt, liebt auch er bestimmtere Situationen, b[illegible]vorzugt auch er die einzige von den Gattungen des alten höfischen Minnegesanges, die einen episch-dramatischen Hintergrund hat, das Tagelied. Aber vor allem kommt bei ihm noch eine reiche und wechselvolle persönliche Erfahrung hinzu, um seiner Dichtung Leben und Farbe zu geben.

Einem vornehmen tirolischen Geschlecht entsprossen, ist er schon als zehnjähriger Junge mit drei Pfennigen im Beutel davongelaufen, die Welt zu sehen. Als Reitknecht, Koch, Kaufmann, Pilger, Sänger und als Ritter ist er dann abenteuernd, turnierend und in mancherlei Heereszügen über Land und Meer von Rußland bis Spanien, von Arabien und Persien bis Schottland und Schweden gezogen; „mit toben, wüeten, tichten, s[illegible]gen mangerlei“ hat er so das Leben durchstürmt. Denn auch als er daheim mit seinen Brüdern die väterlichen Erbländereien geteilt und auf Burg Hauenstein seinen Sitz genommen hatte, fand er keine Ruhe. Mit Kaiser Siegmund in Kurzweil wie in Politik und Kriegsfahrten oft zusammengeführt, ein offener und heimlicher Verfechter der Interessen des Kaisers und der nach Reichsunmittelbarkeit strebenden Ritterschaft in Tirol, war er in schlimme Fehden mit seinem Landesherrn Friedrich mit der leeren Tasche verwickelt, die ihm nach wechselndem Glück harten Kerker eintrugen, ehe sie einen friedlichen Abschluß fanden. Und dazwischen ziehen sich die Liebesabenteuer und tiefergehenden Herzenserlebnisse des rastlosen Mannes: Minnewerben und Minneglück, schwere Leibes- und Seelennot, die ihm eine treulose Geliebte in grausamer Gefangenschaft bereitet, und in höchst anschaulich humoristischer Schilderung die kleinen Leiden des Familienvaters in seinen vier Wänden.



Oswald von Wolkenstein.

Nach einer vermutlich von ihm selbst geschriebenen Handschrift seiner Gedichte (15. Jahrh.), in der Universitätsbibliothek zu Innsbruck.



Zu künstlerischer Harmonie ist Oswald von Wolkenstein so wenig wie einer der erzählenden Dichter gelangt, welche die Kunstweise der ritterlichen Periode mit der ihrer anders gearteten Zeit verschmolzen. Aber er ist der vielseitigste, gewandteste und reichste unter denen, die etwas vom Lebensinhalt eines in roher Kraftfülle überschäumenden Geschlechtes in die unzulänglichen Formen zu fassen suchten, die ihnen zu Gebote standen.

Der scholastische Charakter des **Meistergesanges** tritt bei seinen hervorragendsten Pflegern im 14. und 15. Jahrhundert noch deutlich hervor. **Heinrich von Mügeln**, der an verschiedenen Höfen, besonders an dem Karls IV. in Prag, dichtete und sowohl Übersetzungen aus dem Lateinischen verfaßte als auch lateinische Verse schmiedete, hat in seinen deutschen Meisterliedern mancherlei Gelehrsamkeit, besonders in astronomischen Dingen, zur Schau gestellt, und in einem großen allegorischen Gedichte, dem „Kranz der Maide", behandelte er alle freien Künste und ließ sie vor Kaiser Karl aufmarschieren, um das Urteil zu empfangen, welche unter ihnen die vorzüglichste sei. **Muskatblut** aber, der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an den Höfen herumzog, hat in seinen zahlreichen geistlichen Liedern, besonders wo er die heilige Jungfrau feiert, sein theologisches Wissen angebracht. Aber beide pflegen auch den Minnegesang, und beide zeigen auch neben allen meisterlichen Künsten Beziehungen zum Volkstümlichen.

Das persönliche Erlebnis ist im allgemeinen nicht Gegenstand des Gesanges der Meister, aber einer von ihnen entnimmt doch auch den Erfahrungen seines wechselvollen Lebens den Inhalt für viele seiner Gedichte. Es ist **Michael Beheim** (1416 bis gegen 1480), ein Schwabe, der das Handwerk des Webers mit dem des Kriegsmannes und des Meistersingers vertauschte und als Sänger und Dichter an den verschiedensten Höfen bis hinauf zur Königsburg in Kopenhagen und weiter bis nach Drontheim umhergezogen, als Soldat bis nach Serbien gekommen ist.

Aber so viel Stoff ihm auch das Leben zuführen mochte, es fehlte ihm jede Gabe poetischer Gestaltung und Färbung. Er ist ein hölzerner Geselle, der seine Verse und Strophen rein mechanisch nach der Silbenzahl ohne jede Rücksicht auf natürliche Betonung und ohne alles Gefühl für dichterischen Stil zusammenreimt, mag er seine persönlichen Erlebnisse oder in kleineren Liedern wie in langen strophischen Reimchroniken zeitgeschichtliche Ereignisse, mag er in unverwüstlicher Fruchtbarkeit geistliche Lieder dichten, oder was sonst den alten Stoffgebieten des Meistergesanges angehört. Wie an den Fürstenhöfen, so trat er auch in den Sängerschulen mit diesen Leistungen auf und forderte die Kunstgenossen zum Wettgesang heraus.

Die **Ausbildung dieser Schulgenossenschaften zu zunftmäßigen Formen**, wie sie dem Geiste der Zeit entsprachen, hat sich im 15. und 16. Jahrhundert vollzogen. Es scheint, daß schon die gewerbsmäßigen Sänger sich in dieser Art organisierten, und daß die fahrenden Leute ihres Berufes bei der Ankunft in einer Stadt sich vor den dort ansässigen Genossen durch einen Wettkampf als kunstgerechte Meister auszuweisen hatten. Schon Regenbogen, der als Schmied, und Beheim, der als Weber die Sangeskunst erlernte, liefern Beispiele für deren Verbindung mit dem Handwerk; während sie selbst aber ihren eigentlichen Beruf aufgaben, um die Kunst gewerbsmäßig auszuüben, wurde es mehr und mehr üblich, daß auch seßhafte Bürger neben dem Betriebe ihres Gewerbes den kunstmäßigen Gesang lernten und pflegten, wesentlich um der Sache willen, und ohne mehr als gelegentliche, unbedeutende Nebeneinnahmen daraus zu ziehen. Man kann nicht wissen, ob solche Leute oder Berufssänger oder beide Gattungen die „Singschule" bildeten, die für uns zuerst nachweisbar ist, nämlich die **Augsburger**, aus der im Jahre 1449 ein politisches, von den Meistern geprüftes Lied hervorging. Stellenweise waren fromme Verbrüderungen, die wir schon in der Geschichte der geistlichen Aufführungen eine Rolle spielen sahen, auch bei der Einrichtung von Meistersingerschulen beteiligt. So hatte die „Brüderschaft der Sängerei", von der uns die ersten Satzungen überliefert sind, und die zu

Freiburg im Breisgau im Jahre 1513 unter Führung eines Schuhmachermeisters durch Genehmigung vom Bürgermeister und Rat begründet worden war, auch den Zweck, allen Mitgliedern nach dem Tode ein feierliches Begräbnis und Seelämter zu sichern, eine Einrichtung, die sich in Frankreich bereits im 12. Jahrhundert für eine Sängergenossenschaft nachweisen läßt und in den Niederlanden an der Entstehung der den Meistersingern verwandten Dichtergenossenschaften der Rederijkers (Rhetoriker) ihren Anteil hatte.

Die geistlich-scholastische Richtung tritt in der Freiburger Sängerschule besonders deutlich hervor. Die Brüderschaft, zu der auch Frauen zugelassen werden, will nach ihrem Statut in den Tönen der zwölf alten Meister (vgl. S. 193 und 203) die christliche Lehre, wie sie auf den Hochschulen gepflegt wird, und die freien Künste, wie sie die Doktoren und Magister überliefern, den ungelehrten Laien verständlich machen, und sie steht in besonderer Beziehung zu den Freiburger Predigermönchen, welche zu dem im Kloster abgehaltenen Hauptsingen immer womöglich zwei von den vier Merkern stellen sollen. Im übrigen finden sich hier schon in wesentlichen Punkten dieselben Einrichtungen wie in den „Tabulaturen", die im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts in Nürnberg und anderen Orten niedergeschrieben werden.

Nach außen bethätigte sich das Leben dieser Singschulen in ihren Liederwettstreiten, vor allem in den regelmäßigen Hauptsingen, die an bestimmten Sonntagen in einer Kirche vor einem gegen mäßiges Eintrittsgeld zugelassenen Publikum nur von den Schulgenossen abgehalten wurden. Der jeweilig Vortragende nahm auf einer für diesen Zweck erbauten kleinen Kanzel, dem Singstuhl, Platz, während die Merker auf einem durch Vorhänge verdeckten Gerüst um einen Tisch herumsaßen (vgl. die Abbildung, S. 259) und jeden Verstoß gegen die metrischen und grammatischen Regeln der Tabulatur oder gegen die theologische Korrektheit verzeichneten. Denn, wie schon bemerkt wurde (vgl. S. 203), theologische Gegenstände waren bei dieser Gelegenheit fast ausschließlich gestattet: vor der Reformation die alten scholastisch-mystischen Themen, unter denen wenigstens das Lob der heiligen Jungfrau an sich für die lyrische Form geeignet war, nach der Reformation ein Abschnitt aus Luthers Bibel, der mit möglichster, von den Merkern kontrollierter Treue in das Schema irgend eines meisterlichen Tones hineinzubringen war. So folgte ein Sänger dem anderen, und wer bei der von den Merkern vorgenommenen Aufrechnung aller großen und kleinen Fehler am besten bestand, bekam das „Schulkleinod", eine Krone oder ein großes Schmuckstück zum Umhängen, wie es noch heute vielfach die Schützenkönige erhalten. Den zweiten Preis bildete ein Kranz, der alte Gegenstand der Wettkämpfe, um den man auch im Turnier wie in volkstümlichen Sing- und Rätselspielen die Kräfte maß. Das Gehänge und der Kranz sind auch auf unserem Bilde sichtbar. Doch wurden auch „Kranzsingen" veranstaltet, bei denen es sich nur um diesen Preis handelte, und auch Geldgewinne, zinnerne Teller, Löffel und andere „Gaben" wurden versungen. Außerhalb der Schule stehende Sänger konnten bei den „Freisingen" mit in den Wettstreit treten, und hier wurde auch der Kreis der zulässigen Stoffe schon weiter gezogen: Streitlieder, die von den alten Meistern überkommenen weltlich gelehrten Gegenstände oder auch Abschnitte aus einem alten Historiker, einem Renaissanceschriftsteller oder einem Romane und andere nicht geistliche Themen ernsterer Art waren gestattet. Bei den Singen aber, welche die Meister mit ihren geselligen Vereinigungen, den „Zechen", verbanden, kamen die Rätsel, Fabeln, Novellen, Schwänke und Possen zu ihrem Rechte, bei denen die immer wieder eingeschärfte Ehrbarkeit nicht durchaus gewahrt wurde.

Die Hauptsache blieb bei alledem doch die formale Seite der Kunst: das schulmäßige Erlernen und das korrekte Handhaben der von den Meistern des 13. Jahrhunderts geschaffenen metrisch-musikalischen Formen. Ihre Auffassung wurde dabei mehr und mehr jene rein äußerliche und handwerksmäßige, wie sie uns schon bei Michel Beheim entgegentrat. Man achtet

ängstlich auf die Silbenzahl jedes Verses, auf die Genauigkeit der Reime, auf die regelrechte Gliederung der Strophe, man sucht seine Geschicklichkeit zu zeigen im Wechsel des Versumfanges, in der Reimhäufung und Reimverschlingung, im verwickelten Bau der oft zu riesigem Umfang anschwellenden Strophen, deren drei, fünf oder sieben sich zu dem das „Par" oder „Bar" genannten Ganzen vereinigen. Aber die Übereinstimmung der Versaccente mit der natürlichen Betonung der Worte und Sätze, die poetische Färbung des Ausdrucks, das Geschick und der Geschmack der Darstellung, das sind Dinge, von denen die Regelbücher dieser Meister nichts wissen, auf die ihre Merker nicht achten, und die ihnen selbst mit der Zeit völlig abhanden kommen.



Vortragender Meistersinger. Aus Georg Hagers Meistersangbuch (16.—17. Jahrhundert), in der Königlichen Bibliothek zu Dresden. Vgl. Text, S. 258.

Wer den Meistergesang erlernen wollte, hatte sich zunächst als „Schüler" bei einem der Meister in die Lehre zu geben. Hatte er alle Regeln der Tabulatur inne, so wurde er nach nürnbergischer Benennungsweise ein „Schulfreund"; wenn er dann mindestens vier der „bewährten" (von der Schule anerkannten) Töne singen konnte, so wurde er als „Singer" aufgenommen; verfaßte er auf einen der bekannten Töne einen neuen Text, so erwarb er sich den Namen eines „Dichters", durch die Erfindung eines neuen Tones den des „Meisters". Jeder Ton erhielt einen besonderen Namen, und je mehr die Poesie aus dieser Dichterei wich, um so blühendere, gewähltere oder auch kuriosere Benennungen ersannen die Meister für ihre Neuschöpfungen.

Hatte man sich früher mit Bezeichnungen wie langer, kurzer, schwarzer, weißer Ton begnügt, so verstieg man sich jetzt zur gesprengten Regeleinweis, zur ausgebreiteten Sonnenblumenweis oder zur fröhlichen Hermel- (Hermelin-), zur getreuen Pelikan-, zur hochsteigenden Adlerweis, während andere eine blaue Feuerflammweis, eine schwarze Dinten- oder heftige Granatkugelweis erdachten und ein Posamentierer seine Person in einer goldenen Posamentenweis, Balthasar Friedel seinen Namen in einer verdrehten Friedweis und Endres Semmelhofer den seinigen in der traurigen Semmelweis verewigte.

Daß Frauenlobs Mainzer Sängerschule auf die Ausbildung und Verbreitung schulmäßiger Lehre und Organisation der meisterlichen Kunst von wesentlichem Einfluß gewesen ist, darf man wohl annehmen. Am Mittel- und Oberrhein sind schon im 15. Jahrhundert Worms und

Straßburg (1493) als Stätten des Meistergesanges bezeugt; seit dem 16. Jahrhundert sind in jenen Gegenden außer Freiburg auch Kolmar, Hagenau, Weißenburg, Speyer, Pforzheim, Frankfurt nachzuweisen. In Schwaben tritt neben Augsburg vor allem Ulm, während im bayrischen Franken Nürnberg, wohin Hans Folz aus Worms übergesiedelt war, im 16. Jahrhundert unter Hans Sachs die Führung übernimmt und nach Osten wie nach Westen hin die Übung und Fortpflanzung dieser Kunst beeinflußt. In den ostdeutschen Kolonisationsgebieten sind besonders zu Iglau in Mähren, zu Breslau, Danzig und Dresden im 16. Jahrhundert Meistersingerschulen entstanden.

Die deutsche Renaissancedichtung des 17. Jahrhunderts und der Dreißigjährige Krieg haben auch diesen Schößling am Stumpfe der längst gefällten mittelhochdeutschen Kunstpoesie geknickt. Aber hier und da hat doch eine alte Schule ihr verborgenes Dasein bis auf unsere Zeit gefristet. Noch im Jahre 1852 hat man in der ehemaligen Reichsstadt Memmingen eine Meistersingergenossenschaft entdeckt, die wie die erste, deren Satzungen wir besitzen, das Singen bei Begräbnissen, doch gegen Entgeld und nicht nur bei ihren Mitgliedern, versah. Ihr greiser Obmann, ein Schuhmacher, der noch die alten Schriften der Zunft besaß, hatte seiner Zeit mit dem Singen der „Grün Veneris Lustgartenweis", des „langen Maienscheins" und der „Härtfelderweis" vor den Merkern die Prüfung bestanden, und noch wußte er diese „wunderlich verschnörkelten, zierlichen, aber gänzlich unmelodischen Weisen" vorzutragen, „ganz in seine Aufgabe versunken, aufwärts blickend und mit gehobenem Finger den Takt schlagend".

Auch im deutschen Meistergesang ist neben gar manchen nationalen Eigenheiten doch auch jener internationale Zug der spätmittelalterlichen Poesie nicht zu verkennen, den wir im Roman wie in der allegorischen Dichtung hervortreten sahen. Die Vereinigung zu Dichtergenossenschaften, welche ihr Augenmerk nicht sowohl auf das Wesen als auf die Formen lyrischer Kunst richteten und vor allem auch den öffentlichen Wettkampf pflegten, findet sich auch bei den französischen und den niederländischen Erben der höfischen Liederdichtung, den „Puys" und den „Rederijkers". Freilich tritt bei diesen die Pflege des Schauspiels mehr in den Vordergrund, aber einen Teil meistersingerischer Thätigkeit bildeten auch in Deutschland die dramatischen Darstellungen. Es ist hier eine ganz gewöhnliche Erscheinung, daß bekannte Meistersinger zugleich Verfasser von geistlichen Stücken oder Fastnachtsspielen oder von beiden sind: so im 15. Jahrhundert Hans Folz, so im 16. Jahrhundert vor allem Hans Sachs, aber auch Pamphilus Gengenbach in Basel, Jörg Wickram in Kolmar, Sebastian Wild in Augsburg, Adam Puschmann in Breslau und Görlitz. Und nicht nur für die Aufführung eigener Dichtungen trugen sie Sorge: noch bis in die letzten Spuren des Meistergesanges hinein lassen sich Beziehungen zwischen diesem und dem Theater nachweisen. In Ulm wurden seine Pfleger noch im vorigen Jahrhundert die „verbürgerten Komödianten und Meistersinger" genannt, in Memmingen hatten sie bis in unser Jahrhundert hinein das Theatermonopol, und die Liste ihrer Aufführungen reicht von geistlichen Spielen des 17. Jahrhunderts bis auf Kotzebue. In Deutsch-Ungarn aber hat man noch in unseren Tagen Gesellschaften von Meistersingern aufgefunden, welche Weihnachtsspiele und andere Volksschauspiele darstellten. Wo sie ihre Aufführung an einem fremden Orte veranstalten wollten, mußten sie zunächst mit der dort ansässigen Singer- oder Spielergesellschaft einen Rätselstreit ganz nach alter meisterlicher Weise ausfechten, und der Inhalt ihrer Stücke zeigt noch einen deutlichen Zusammenhang mit Hans Sachsens dramatischer Dichtung.

So reichte doch auf diesem Gebiete die Wirkung der Meistersinger über die Grenzen der Schule hinaus auf weite Volkskreise. Und auch ihrer lyrischen Dichtung war nicht jede populäre

Wirkung abgeschnitten. Durchaus unpopulär mußte und sollte ja freilich ihr verwickelter hölzerner Formalismus bleiben, und auch der gelehrte und geistliche Inhalt der vornehmsten Gattung ihrer Lieder war nur für den Vortrag in der Schule geeignet und bestimmt. Es pflegte ausdrücklich untersagt zu werden, solche Stücke in anderen Kreisen zu singen, weil man, charakteristisch genug, fürchtete, die edle Kunst möchte dann zum Gespött werden. Aber die erzählenden geschichtlichen und zeitgeschichtlichen, sagenhaften und novellistischen, schwank- und scherzhaften Lieder konnten ihren Stoffen nach auf mehr Interesse rechnen; meist behandelte man freilich auch sie ihrer Form wegen als Schuleigentum und setzte dem großen Publikum dasselbe lieber in der Gestalt der Reimpaare vor, was man vor den Zunftgenossen als kunstgerechtes par sang; doch konnte mancher minder künstliche Ton auch auf den Beifall der Menge rechnen, und die Meister verschmähten nicht, sich hier auch den volkstümlichen Formen zu nähern.

So hat von der Kunstpoesie der Meistergesang mit dem historischen Volksliede und der Volksballade, der ritterliche Minnesang mit dem volkstümlichen Liebesliede am meisten Fühlung. Der rein volksmäßige Stil aber wird durch die Spielleute wie durch nicht berufsmäßige Sänger aus allen Kreisen den alten Überlieferungen gemäß gepflegt, und so begegnen wir jetzt in deren Liedern wieder jenen einfachen metrischen Formen, jener Vorliebe für stehende Beiwörter und Reimformeln, jener lebhaften Anschaulichkeit und naiven Frische, jener raschen, skizzenhaften und doch so eindrucksvollen Manier, die wir schon in der erzählenden Spielmannspoesie und in der ältesten Lyrik des 12. Jahrhunderts bemerkten. Es gibt kaum einen Stand, der nicht unter den Dichtern solcher Lieder vertreten wäre. Bald ist es ein Handwerksgesell, bald ein Student oder „Schreiber", bald ein Bauernsohn, bald ein Gelehrter, hier ein fahrender Bettelsänger, dort ein Meister, hier ein Bergknappe, dort ein Jäger oder ein Kriegsmann gut, ein Fräulein oder ein „freier, frischer Reitersmann", und besonders häufig ein „frommer Landsknecht", der sich am Schlusse als Verfasser nennt. Ganz Deutschland ist an dieser Poesie beteiligt. Niederdeutschland, das in der Kunstdichtung so weit zurücktritt, hat in dieser Gattung prächtige, stimmungsvolle Stücke erzeugt, und es überlieferte die eigenen wie die aus Oberdeutschland entlehnten auch weiter den niederländischen, dänischen, schwedischen Nachbarn. So ist ein nicht unbedeutender Teil des deutschen Volksliederschatzes auch bei diesen Stämmen nachzuweisen: ein deutliches Zeugnis für den echt germanischen Charakter dieser Lyrik.

Die historischen und politischen Lieder begleiten in wachsender Fülle die Zeitereignisse dieser drei Jahrhunderte; ihr Stoffgebiet reicht von den unbedeutendsten Lokalgeschichten bis zu den weltbewegenden Vorgängen, von dem Einfangen irgend eines Schnapphahns durch die Städter, einer ritterlichen Fehde, einem bürgerlichen Zwiste bis zu den großen Schlachten, den Reichstagen und den religiösen Kämpfen, die über die Geschicke der Staaten und der Kirche entscheiden. Schnell von Mund zu Mund getragen, seit Gutenbergs Erfindung auch als fliegende Blätter einzeln gedruckt, dienten sie dazu, die neuesten Begebenheiten bekannt zu machen und vom Parteistandpunkt zu beleuchten. Sie verfolgen so den gleichen Zweck wie so viele Sprüche in Reimpaaren und seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts die Prosanachrichten, die ebenfalls in Einzeldrucken als „neue Zeitungen" (Nachrichten) verbreitet wurden: die ältesten Denkmäler der Zeitungslitteratur. Dem entsprechend sind diese geschichtlichen Lieder vielfach in sehr trockenem Berichterstatterton gehalten, und an handwerksmäßigen Reimschmieden, wie Michel Beheim, fehlt es unter ihren Verfassern keineswegs. Aber meist ist doch die Behandlungsweise des Gegenstandes dazu angethan, ein lebhafteres Interesse zu wecken: die Dichter pflegen mit starkem persönlichen Anteil bei der Sache zu sein, als Augenzeugen, die noch voll

von dem Ereignisse sind, als Parteileute, die dem Gegner mit Witz, Hohn und Grobheit hitzig zu Leibe gehen. Vielfach tritt aber auch die Bestimmtheit der einzelnen Thatsachen und die politische Tendenz ganz zurück hinter der rein poetischen, lyrisch-epischen Auffassung und Gestaltung des Gegenstandes, und das geschichtliche Lied wird zur Ballade.

Das historische Volkslied ist seit dem althochdeutschen Ludwigsliede in der deutschen Litteratur vertreten oder bezeugt (vgl. S. 41 und 53), und wir haben keinen Grund, vorauszusetzen, daß die vor allem durch die Spielleute gepflegte Kunsttradition in dieser Gattung während der mittelhochdeutschen Blütezeit unterbrochen gewesen sei. Ebensowenig aber wird auch die Behandlung von Sagenstoffen in sangbaren Liedern neben deren Ausgestaltung zu umfänglichen Lese-Epen jemals ganz aufgehört haben; doch ist es zweifelhaft, ob sie früher auch schon in eine so knappe Form gebracht wurden, zu der sie jetzt vielfach zusammenschrumpften. Stellenweise wurden die kurzen Lieder sagenhaften oder historischen Inhalts als „Balladen" im eigentlichsten Sinne zum Tanze gesungen, ein Brauch, der sich im skandinavischen Norden noch bis auf unsere Tage in Übung erhalten hat.

Es ist eine eigentümliche Fügung des Geschickes, daß gerade die ihrem historischen Ursprunge nach älteste deutsche Heldensage und die, welche in dem ältesten Denkmale deutscher Epik behandelt ist, die Sage von Ermanrich und die von Hildebrand, in Gestalt solcher kurzen Balladen die letzten Ausläufer der nationalen Heldendichtung bilden. Ein niederdeutscher Druck des 16. Jahrhunderts hat uns aus lückenhafter mündlicher Überlieferung das Volkslied von „Koning Ermenrikes Dod" überliefert, in welchem der gewaltthätige Gotenkönig nicht wie bei Jordanes und in der „Edda" durch Sunildens Brüder, sondern gleich dem historischen Odoaker durch Dietrich von Bern ermordet wird. Auch das „Jüngere Hildebrandslied" hat den alten Stoff wesentlich umgebildet.

Schon im 13. Jahrhundert sang und sagte man nach dem Zeugnis der Thidrekssaga in Niederdeutschland von einem Kampfe des greisen Recken mit seinem Sohne, der aller Tragik entbehrt. Der heimkehrende Hildebrand weiß, daß er seinem zum gefürchteten Helden herangewachsenen Sohne begegnen wird, und nur um ihn auf die Probe zu stellen, nimmt er den Kampf mit ihm auf. Freilich geraten die beiden dann so ernstlich aneinander, daß die Spannung für den Zuhörer nicht ausbleibt, aber schließlich folgt doch die Erkennung und die gemeinsame fröhliche Heimkehr zu Frau Ute, die dreißig Jahre treulich auf den Gatten gewartet hat. In denjenigen Texten des deutschen Liedes, die uns in der Form der im Schlußverse verkürzten Nibelungenstrophe seit dem 15. Jahrhundert überliefert sind, läuft vollends alles auf ein lustiges Kampfspiel hinaus, bei dem der Alte zwar eine Wunde erhält, aber doch sogleich dem allzu kecken und vorlauten Jungen beweist, daß, „wer sich an alten Kesseln reibt, leicht Ruß abbekommt", und nachdem die Verstellung gefallen und der Friede geschlossen ist, wiederholt sich noch einmal mit Frau Ute das Versteckspielen und das Erkennen. Die Handlung ist auf das kürzeste zusammengezogen, und dem Zuhörer bleibt manches Mittelglied zu ergänzen. Fast alles spielt sich in schnell wechselnder Rede und Gegenrede ab, deren kräftige Ausdrucksweise und muntere Lebhaftigkeit den Stil der knappgefaßten Volksballade dieser Periode von seiner vorteilhaften Seite zeigt. Kein Wunder, daß das Lied eines der beliebtesten seines Zeitalters war. Bis nach Holland und Dänemark hat es sich verbreitet, bis weit ins 17. Jahrhundert hinein wurde es immer aufs neue gedruckt.

Aber auch an der Bildung neuer Sagen fehlte es nicht. Von besonderem Interesse ist es, zu sehen, wie das Andenken an die Dichter des 13. Jahrhunderts, deren Spuren wir immer wieder in der Litteratur dieses Zeitraumes fanden, deren Leben in der Schultradition der Meistersinger über den Ursprung ihrer Kunst schon ganz ins Legendenhafte gezogen war, nun auch in der Volkssage und Volksballade fortwirkt.

Heinrich von Morungen wird jetzt als der „edele Moringer" der Held eines alten Märchens von einem Ritter, der von weiter Reise auf übernatürliche Weise in die Heimat zurückversetzt wird, um noch

im letzten Augenblick die Vermählung seiner Frau mit einem anderen zu verhindern; die Rolle dieses Nebenbuhlers hat Gottfried von Neifen übernommen. Die Sage vom Venusberg wird auf den weiberfrohen „Tannhäuser" übertragen, und die Ballade führt ihn uns vor, wie er sich in lebhaftem Zwiegespräch von der „Teufelinne", in deren Banden er lange gelegen hat, lossagt, um in Rom Vergebung seiner Sünden zu finden; aber der harte Spruch des Papstes Urban, daß ihm erst Ablaß werden solle, wenn des Papstes dürrer Stab grünen werde, scheucht ihn an den Ort der Sünde zurück, und zu spät, um den verstoßenen Büßer noch zu retten, zeigt sich das Wunder am Stock des Papstes, der nun selber auf ewig verloren sein muß. Die Novelle von dem gegessenen Herzen des getreuen Liebhabers aber, die wir in Konrads von Würzburg „Herzemäre" kennen lernten, wurde zur Sage vom „Brennberger", gleichfalls einem höfischen Minnesinger des 13. Jahrhunderts. Der „Moringer" wurde mehr in der Art der älteren Spielmannsdichtung, „Tannhäuser" und „Brennberger" ganz in jener kurzgefaßten Volksballadenform, zugleich aber auch in Meistergesängen behandelt. So gingen diese poetischen Mären von Mund zu Mund und von Druck zu Druck.

In anderen Balladen schwinden die Namen ganz, und nur eine unbestimmte Benennung der handelnden Personen nach Stand, Herkunft, Alter, Geschlecht tritt an ihre Stelle: der schöne Jüngling und des Königs Tochter, die Herzogin und der Ritter, der Graf und die Nonne, der Knabe und das Mägdlein, die Mutter und das Töchterlein. Dem entsprechend wird die eigentliche Erzählung durch eine hastige Andeutung der Situation und durch die Wechselreden ersetzt, in denen die Beteiligten ihren Empfindungen Ausdruck leihen: das Epische löst sich ins Lyrische auf. Dieser Richtung der Volksballade entsprach von vornherein die alte Gattung des Tageliedes; daher erfreute gerade sie sich auch in der volksmäßigen Dichtung dieser Zeit besonderer Beliebtheit, und gerade in ihr stuften sich die höfisch ritterlichen Überlieferungen des Minnesanges ganz unmerklich in die rein populäre Weise ab.

Auch in der persönlichen Liebeslyrik der bürgerlichen und bäuerlichen Kreise ist die Nachwirkung des Minnesanges nicht zu verkennen, während wir anderseits das Hoflied sich volkstümlich färben sahen, so daß auch hier zahlreiche Mittelglieder vom einen ins andere hinüberleiten. Der epische Hintergrund, der schon für die ritterlich volksmäßige Lyrik des 12. Jahrhunderts bezeichnend war, pflegt auch hier nicht zu fehlen; ist es auch der Liebende oder das Mädchen selber, die ihren Empfindungen von Liebesglück und -leid Ausdruck geben, so verlieren sie sich doch nie in ausführliche Reflexionen wie die Minnesinger, sondern die kurze Erzählung oder Andeutung des persönlichen Erlebnisses bildet gewöhnlich einen wesentlichen Teil des Inhalts. Diese Lieder sind daher der Ballade meist sehr nahe verwandt. Doch dauert auch die alte Gattung des Liebesgrußes fort, die besonders gern die Gestalt des Neujahrswunsches an die Geliebte annimmt; und gerade hier mischen sich in den höflich überschwenglichen Anreden Überlieferungen des Minnesanges mit alt volkstümlichen Formeln und Bildern. Dieselbe zierliche Artigkeit gegen die „zarten Jungfräulein" tragen auch die Tanz- und Kranzlieder zur Schau, bei denen sich die Sänger durch Stellen und Lösen poetischer Rätselfragen den Kranz von der Hand der Schönen verdienen wie die Meistersinger von ihren Schulgenossen.

Tanz, Umzug, Gesang begleiten auch die Jahrzeitfeiern dieser festfrohen und festreichen Zeit, mag nun im Frühlingsanfang der Tod als Popanz hinausgetragen und der „liebe Sommer" mit grünen Zweigen und einem von Jahrhundert zu Jahrhundert überlieferten Liede „wiedergebracht" werden, mögen Winter und Sommer miteinander über ihre Macht und ihre Vorzüge streiten, mögen Burschen und Mädchen mit glückwünschenden, neckenden und gabeheischenden Gesängen in der Advents- und Neujahrszeit von Haus zu Haus ziehen, oder mögen die Schmausereien des Martinsfestes mit lustigen Schlemmerliedern gefeiert werden. Daß der Wein in diesem durstigsten aller Zeiträume ein unerschöpflicher Gegenstand des Gesanges

war, versteht sich von selbst; aber nicht die unstillbare Trinklust allein ist es, die in der derben Ausgelassenheit dieser Kneiplieder ihren Ausdruck findet, es ist auch die kecke Sorglosigkeit eines kräftigen, selbstbewußten Geschlechtes. Ihr entsprangen auch so manche Lieder zum Lobe der Stände, in denen vor allem ein frisches Freiheits- und Herrengefühl lebte.

Da singen die Studenten: „Du freies Bursenleben, ich lob' dich für den Gral, Gott hat dir Macht gegeben, Trauren zu widerstreben, frisch wesen überall." Der Landsknecht sieht mit lustig souveräner Verachtung auf alles herab, was ein widriges Geschick ihm etwa anhaben kann: bleibt ihm die Löhnung aus, so laufen doch überall die Hühner und Gänse für ihn herum, wird ihm ein Arm abgeschossen, so kann er das Geld vertrinken, was andere für Handschuhe ausgeben müssen, und streckt ihn die Kugel nieder auf breiter Heide, dann trägt man ihn auf langen Spießen ins Grab, und auf der Trommel schlägt man ihm dazu „den Bumerlein Bum. Das ist mir neunmal lieber als aller Pfaffen Gebrumm." Mit den Landsknechten gehören auch die „freien Reiterknaben" zu denjenigen, die „viel lieber kühlen Wein als Wasser aus dem Brunnen" trinken, und die, froh und wohlgemut, wenn ein frischer Sommer dahergeht mit einträglicher Kriegsfahrt, im Winter die Zeche nicht zu zahlen wissen. Aber ihnen vor allen sind die Frauen hold, und wenn der Wirt einen pfänden will, so läßt ihn wohl die Wirtin heimlich davon und gibt ihm noch ein paar Goldstücke obendrein. Auch bis zu wildester Frechheit steigert sich das Standesgefühl, welches das Waffenhandwerk verleiht, wenn der Raubritter sein wüstes Gewerbe und seinen blutigen Haß gegen Bürger und Bauern im Liede verherrlicht. Selbst durch den abtötenden Zwang des Klosterlebens bricht Freiheitsdurst und Lebenslust gewaltsam hervor, und trotzig ertönt es:

Gott geb' ihm ein verdorben Jahr, der mich macht' zu einer Nunnen
und mir den schwarzen Mantel gab, den weißen Rock darunten!
Soll ich ein Nunn gewerden dann wider meinen Willen,
so will ich auch einem Knaben jung seinen Kummer stillen.

Es ist unmöglich, den Reichtum dieser Lyrik zu erschöpfen, die uns so lebhaft in das bunte Treiben und mannigfaltige Streben und Empfinden dieses bewegten Zeitalters hineinführt. In der That ist es das ganze Volk, das sich in dieser Poesie spiegelt. Selbst das einzelne Lied bietet uns mehr als die persönliche Leistung des einen, ersten Verfassers. In Formen, die nicht des Dichters freie Schöpfung, sondern ihm zum guten Teil überliefert sind, gibt es Gedanken und Empfindungen Ausdruck, die ihm gleichfalls nicht individuell eigen, sondern Gemeingut größerer Volkskreise sind. Und indem das Lied dann von Mund zu Mund geht, indem diese Strophe beseitigt oder anders geformt, jene zugesetzt wird, gewinnt es vollends die dem Ausdruck einer gemeinsamen Stimmung entsprechendste Gestalt. Auch wenn dabei etwas von der ursprünglichen Gedankenverbindung verloren geht, der Zusammenhang verdunkelt wird, seine Hauptaufgabe, die Empfindung, aus der es dichterisch empfangen ist, bei anderen lebhaft widerklingen zu lassen, erfüllt es oft gerade um so mehr, je mehr es zum nachempfindenden Ergänzen übersprungener Mittelglieder anregt. Neben der mündlichen Überlieferung geht nicht nur die Verbreitung der einzelnen Lieder in Schrift und Druck einher, sondern man vereinigt sie auch vielfach zu Sammlungen, in denen dann meist höfisch gefärbte Minnelieder, Meistergesänge nicht rein schulmäßigen Charakters und Volkslieder bunt durcheinander stehen. Teilweise enthalten sie nur die Texte, wie das reichhaltige Liederbuch, welches die Augsburger Nonne Klara Hätzlerin im Jahre 1471 zusammenschrieb, teilweise auch Melodien, an deren Notierung wir sehen, wie im Laufe des 15. Jahrhunderts auch im weltlichen Liede neben dem einstimmigen der dreistimmige, seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts auch der vierstimmige Gesang aufkommt: eine unmittelbare Folge des Aufschwunges, den in dieser Zeit die weltliche Vokal- und Instrumentalmusik besonders an den deutschen Fürstenhöfen nahm.

So entwickelt sich ein mehrstimmiger Kunstgesang auf volkstümlicher Grundlage und mit volkstümlicher Färbung, während in den Meisterschulen ein verkünstelter, volksfremder Einzelgesang

gepflegt wird. Die große Anzahl der gedruckten Liederbüchlein, die dann das 16. Jahrhundert hindurch erschienen sind, zeigt, eine wie beliebte gesellige Unterhaltung das mehrstimmige Singen der „Gassenhauerlin“, „Reuterliedlin“, „Bergkreyen“ (Bergreihen) und anderer „schöner, frölicher, frischer, alter und neuer teutscher Liedlein“ geworden war. Im 17. Jahrhundert siegten unter den Gebildeten auch in der Lyrik die fremden Vorbilder, nachdem schon seit der Mitte des sechzehnten wenigstens die Musik stark unter welschen Einfluß geraten war. Aber im Volke hat sich noch vieles von den alten Liedern in mündlicher Überlieferung bis auf den heutigen Tag erhalten, und wo noch ein eigenartiges Volksleben besteht, sprudelt auch noch ein ewig sich erneuernder Quell des Volksgesanges, aus dem seit Herder und Goethe auch die Kunstlyrik immer wieder Verjüngung getrunken hat.

Neben der weltlichen Liederdichtung geht in allen Schichten der Gesellschaft auch eine geistliche einher. Hatte sie im 13. Jahrhundert von den ritterlichen Sängern besonders in Gestalt der Marienlyrik einige Pflege gefunden, so trat sie jetzt in der Poesie dieser Kreise noch mehr hervor, wie auch bei Oswald von Wolkenstein die religiösen Lieder nach Zahl und Wert einen sehr wesentlichen Teil seiner Dichtung ausmachen. Welche Rolle die religiöse Lyrik im Meistergesang spielte, haben wir gesehen, aber auch im Volke gewann sie mehr und mehr Boden. Bekannt war ihm das geistliche Lied ja seit langer Zeit. Waren ehedem unter den deutschen Kriegern beim Auszug zur Schlacht Lieder auf den Donnergott erklungen, so sahen wir im Ludwigslied den königlichen Feldherrn einen heiligen Gesang anstimmen, und das Heer erhob dazu statt des Barditus sein Kyrie eleison, als es auf die heidnischen Stammverwandten einstürmte. Dies Kyrie eleison bildete schon seit dem 8. Jahrhundert den Anteil der Laien am geistlichen Gesang in und außer der Kirche; es wurde zur Grundlage kleiner Strophen und Liedchen, die dieser Entstehung nach Leise genannt wurden, und mit denen das Volk bei den verschiedensten Gelegenheiten religiöser Begeisterung, Hoffnung oder Bitte Ausdruck gab. Kreuzfahrer, Pilger und Schiffer sangen ihr „In Gottes Namen fahren wir“; „Christ ist erstanden“ ertönte es am Ostertage, „Nun bitten wir den heiligen Geist“ am Pfingsttage aus der Gemeinde; so stimmte sie auch am Himmelfahrtstage und bei der Weihnachtsfeier, so auch gelegentlich beim Anhören der geistlichen Spiele ihre Leise an, und außerhalb der hohen Feste ist uns schon seit dem 12. Jahrhundert bezeugt, daß das Volk am Schlusse der Predigt zum Anheben eines deutschen Liedes aufgefordert wird. So war also schon vor der Reformation der deutsche Gemeindegesang zwar noch keineswegs ein regelmäßiger und notwendiger, aber immerhin ein recht beachtenswerter Teil des Gottesdienstes.

Weit mehr aber wurde das geistliche Lied zur persönlichen oder gemeinsamen Erbauung außerhalb der Kirche gepflegt. Übersetzungen lateinischer Hymnen und Sequenzen, denen wir bereits im 12. Jahrhundert begegneten, werden immer zahlreicher, besonders betrieb im 14. Jahrhundert der Mönch Hermann von Salzburg diese Popularisierung der alten kirchlichen Poesie in großem Umfang. Aber auch selbständige Dichtungen entstehen in reicher Fülle. Vor allem wirkt der wachsende Drang der Laien, sich auf eigene Weise das Seelenheil zu suchen, und die Steigerung des religiösen Gefühlslebens durch die Mystik befruchtend auf diesem Gebiete. Als im Jahre 1349 jene Geißlerscharen durchs Land zogen, die ohne Mitwirkung der Kirche durch schwere, selbst auferlegte Bußübungen für sich die Versöhnung mit Gott, für ihr Volk die Abwendung der furchtbaren Pest zu erringen hofften, da sangen sie dazu deutsche Bitt- und Loblieder rein volksmäßigen Stiles. Aber abseits von dem wilden,

lärmenden Treiben dieser bluttriefenden Heilsarmee, in den stillen Kreisen, wo die Lehren der Mystiker wirkten, erblühte besonders in den Frauenklöstern aus den bilderreichen Vorstellungen von der liebenden Vereinigung der Seele mit Gott und Jesus eine innige Poesie der Gottesminne als geistliches Gegenstück zum weltlichen Liebesliede. Ebenso trat der Volksballade die lyrische Legende gleichen Tones zur Seite, die sicher auch von den Spielleuten gepflegt wurde und den lebhaften, formelreichen Stil dieser Volkssänger vielfach verrät.

Ja noch enger wurden die Beziehungen zwischen der geistlichen Dichtung und dem Volksliede. Wie schon Otfried von Weißenburg, so suchten auch fromme Poeten des 15. und 16. Jahrhunderts weltliche Gesänge der Laien durch geistliche zu ersetzen, oder sie machten sich doch bekannte Volksweisen zu nutze, um ihren erbaulichen Liedern bequemen Eingang zu schaffen. So dichteten sie häufig ihre Texte auf die Melodien verbreiteter Liebeslieder, behielten auch wohl deren populären Anfang so weit wie möglich bei und setzten nicht selten auch darüber hinaus die profanen Gedanken des Originals in religiöse um.

Statt des lustigen Trinkliedes „Den liebsten Bulen, den ich han, der ist mit Reifen bunden" sang man im Stile mystischer Jesusminne: „Den liebsten Bulen, den ich han, der ist mit Lieb' gebunden"; statt des Liebesliedes: „Es steht ein' Lind' in jenem Thal" ertönte es nun: „Es steht ein' Lind' im Himmelreich, der blühen alle Äste, da schrein die Engel allzugleich, daß Jesus sei der Beste"; ganz besonders aber wurden die Tagelieder ins Geistliche umgesetzt, und der Warnungsruf des Wächters an das Paar, das verbotener Minne pflegt, wird zum christlichen Weckruf an die schlummernden Gewissen.

Das Gefallen der Zeit an der allegorischen Umdeutung der verschiedensten Lebenserscheinungen auf geistliche Dinge mußte diese Richtung der Poesie besonders begünstigen, und es ist bezeichnend, daß der fruchtbarste unter den Dichtern solcher geistlichen Parodien, Heinrich von Laufenberg, auch zwei große allegorische Gedichte verfaßt hat: den „Spiegel des menschlichen Heils" (vgl. S. 224) und ein „Figurenbuch", welches die Geschichten des Alten Testaments vorbildlich auf Maria deutet. Heinrich, der wie der Mönch von Salzburg auch zahlreiche lateinische Hymnen ins Deutsche übertrug, hat seine Lieder anscheinend besonders für geistliche Frauen gedichtet, und die Empfindsamkeit und der Bilderschatz der Mystik tritt in ihnen deutlich zu Tage, wenn auch seine Poesie, die vor allem der Verherrlichung der Gottesmutter dient, von der Vertiefung des Gottesbegriffes durch die großen Mystiker unberührt geblieben ist. Seine letzten Lebensjahre verbrachte Heinrich von Laufenberg, nachdem er zuvor in Freiburg und in Straßburg als Priester gewirkt hatte, in einem Kloster, welches von dem Laien Rulmann Merswin (vgl. S. 268), einem der merkwürdigsten unter den deutschen Mystikern, gegründet worden war. Dort starb er im Jahre 1460.

---

4. Neue Strömungen. Mystik, Humanismus, Reformation.

Seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts erfuhr in Deutschland die Mystik nach der philosophischen und nach der erbaulichen Seite eine Fortbildung, die, von weitreichender Bedeutung für die Vertiefung und Befreiung religiösen Empfindens und Denkens, zugleich der deutschen Litteratur die schönsten und gehaltvollsten Prosadenkmäler vor der Reformation eingetragen hat, nämlich eine Fülle von Predigten, Erbauungsschriften, Briefen und geistlichen Memoiren, in denen philosophischer Tiefsinn, religiöse Innigkeit, verzückter Enthusiasmus und feine psychologische Selbstbeobachtung in reiner, reicher und schmiegsamer Sprache den geeigneten Ausdruck finden. Hatten im 13. Jahrhundert die Franziskaner das religiöse Leben in Deutschland am

nachhaltigsten angeregt, so standen an der Spitze dieser neueren Bewegung die Dominikaner. Mit der Wahrung der vorgeschriebenen kirchlichen Lehre betraut, hatte dieser Orden die Ketzerei mit den unbarmherzigen Mitteln der Inquisition zu verfolgen, aber zugleich standen aus seiner Mitte Männer auf, die, durch Studium und innere Erfahrung über die Grenzen herkömmlicher Rechtgläubigkeit hinausgeführt, ihr Predigtamt unter den Ordensbrüdern und -schwestern wie unter gebildeten Laien für die Verbreitung von Lehren zur Erkenntnis und Erneuerung des inneren Lebens benutzten, welche teilweise selbst der Inquisition verfielen.

Hohe Stellungen bekleidete in seinem Orden der größte dieser deutschen Mystiker, der Thüringer Meister Eckhart, der auch in Westdeutschland, besonders in Straßburg und Köln, wirkte.

Er hat vor allem für die philosophische Vertiefung der Vorstellungen von Gott und seinem Verhältnis zum Menschen durch Wort und Schrift gearbeitet, indem er statt des naiv nach dem Bilde der menschlichen Persönlichkeit geschaffenen Gottes das völlig formlose und unmeßbare Wesen setzt, welches ewig unveränderlich allen Dingen und allen Geschöpfen innewohnt. Diese sind nur durch das, was sie Besonderes, Persönliches, Selbstisches haben, von jenem getrennt; entäußert sich der Mensch alles dessen, so geht er ganz in Gott auf und wird eins mit ihm, wie Christus es war.

Eckharts Lehren zogen ihm einen Inquisitionsprozeß zu, und nach seinem im Jahre 1327 erfolgten Tode wurden sie vom Papst zum Teil als ketzerisch verdammt. Aber durch Übersetzungen, Auszüge, Aufzeichnungen und Abschriften seiner lateinischen und deutschen Abhandlungen, Predigten und Aussprüche wirkten seine Ideen in weiten Kreisen fruchtbringend fort, und die beiden Ordensgenossen, denen unter den deutschen Mystikern die nächsten Stellen nach ihm gebühren, die Dominikaner Heinrich Seuse (gestorben 1366) und Johannes Tauler (gestorben 1361), haben auch seinen persönlichen Einfluß erfahren.

Der Schweizer Seuse zeigt mehr die poetische, asketische und phantastische Seite der Mystik. So sehr er sich unter selbstpeinigender Abtötung des natürlichen Menschen in die „bildlose“ Gottheit zu versenken sucht, der heiße Liebesdrang seines weichen Herzens und seine dichterische Anschauungsgabe führen ihm das Ziel seiner Sehnsucht doch in jenen vermenschlichenden Bildern vor, wie sie schon der älteren Mystik in Poesie und Prosa aus dem Alten Testamente, vor allem aus dem Hohenliede, zugeströmt waren. Ja auch Rittertum, Frauendienst und die weltliche Dichtung helfen ihm die Gestalten schaffen, in die er seine in asketischen Kämpfen wie im Dienst der göttlichen Minne durchlebten Seelenerfahrungen faßt.

Es war von großer Bedeutung für die Entwickelung der deutschen Mystik, daß seit dem Ende des 13. Jahrhunderts den Dominikanern Seelsorge und Predigt unter den Ordensschwestern übertragen war. Denn nirgends öffneten sich dem Gemütsinhalt dieser gottessehnsüchtigen Lehren empfänglichere Herzen als in den Frauenklöstern. Auch Eckhart hatte hier begeisterte Schülerinnen gefunden. Aber weit näher als seine strenge Spekulation lag doch Seuses Gefühlsüberschwang dem weiblichen Wesen. Waren doch die Schriften dieses empfindsamen Seelsorgers recht eigentlich hervorgewachsen aus seinem geistlichen Verkehr mit frommen schweizerischen Ordensschwestern. Für sie hatte er sein „Büchlein von der ewigen Weisheit“ geschrieben, für sie seine seelsorgerischen Briefe, und die Dominikanerin Elsbeth Stagel, die ihm am nächsten stand, ist wesentlich beteiligt an den Aufzeichnungen der Geschichte seines geistlichen Lebens. Auch manche eigenen Herzensbekenntnisse frommer Frauen und Berichte von ihren Verzückungen und ihrer geistlichen Lebensführung sind uns erhalten; aber Visions- und Wundersucht, weibliche Neugier nach himmlischen Geheimnissen, weibliches Verlangen nach den Umarmungen des himmlischen Bräutigams und rührende Regungen mütterlich fürsorgender Liebe zum Christkinde herrschen in dieser Litteratur statt der ernsten, tiefdringenden Wahrheitssuche eines Eckhart.

Eine maßvolle, mehr auf das Sittliche zielende Richtung der Mystik vertritt Johannes Tauler, der vor allem in Straßburg, zeitweilig auch in Basel wirkte, und dessen eindringlich

ernste, gemütvolle und kräftige Predigten in immer aufs neue vervielfältigten Sammlungen auf Jahrhunderte hinaus Katholiken wie Protestanten erbauten, wenn auch von Zeit zu Zeit von beiden Seiten ihre Rechtgläubigkeit beanstandet und ihr Lesen verboten wurde.

Die Vereinigung der Seele mit Gott ist auch das Ziel von Taulers Lehre. Es ist nicht durch äußerliche Werke der Frömmigkeit, auch nicht durch Beichten und Predigtlaufen zu erreichen: „Laß das gemeine Volk laufen und hören, damit sie nicht verzweifeln noch in Unglauben fallen; aber alle, die Gottes inwendig und auswendig sein wollen, die kehren sich zu sich selbst und in sich selbst. Mit Worten gewinnt ihr's nimmer, mögt ihr anhören, so viel ihr wollt, sondern allein minnet und meinet Gott vom Grund eures Herzens und euren Nächsten wie euch selbst.“ Tauler ist unbefangen genug, um gute Juden und Heiden über schlechte Christen zu stellen, ja ihnen sogar das Himmelreich zu verheißen.

Ganz durchdrungen von dem Geiste einer geläuterten christlichen Ethik ist auch das durch Eckhart und Tauler beeinflußte Büchlein eines Priesters und Kustos der Deutschherren zu Frankfurt a. M., die „Theologia deutsch“.

Um zur inneren Vereinigung mit dem göttlichen Willen, zur „Vergottung“, zu gelangen, muß man, so lehrt es, das Gute nicht um des himmlischen Lohnes willen, sondern allein aus Liebe zum Guten thun. Das Gute schlechthin aber ist Gott, und weil er es ist, muß man ihn lieben; gäbe es etwas Besseres als Gott, so müßte man dies mehr lieben als ihn.

Das am Ende des 14. Jahrhunderts verfaßte Buch hat Luther in Druck gegeben, und seitdem ist es in verschiedene fremde Sprachen übersetzt und bis auf unsere Zeit immer aufs neue aufgelegt worden.

Obwohl alle diese mystischen Schriftsteller und Schriftstellerinnen innerhalb der Kirche standen, ist es doch nicht die kirchliche Vermittelung, sondern ein durchaus unmittelbares Verhältnis zum göttlichen Geiste, sein persönliches Erfassen und Erleben, was sie suchen und predigen. Alle, die zu dieser Vereinigung mit der Gottheit streben und durchdringen, die Laien so gut wie die Mönche, Nonnen und Priester, sind „Gottesfreunde“; sie bilden eine unsichtbare Kirche innerhalb der sichtbaren. Ja über das Priestertum hinaus hebt sich das Laientum in geheimnisvollen Überlieferungen von einem gottbegnadeten großen „Gottesfreunde“, der, ohne selbst Priester zu sein, der religiöse Leiter und Berater hervorragender Geistlicher wird und sogar beim Papst mit seinen Reformvorschlägen Zutritt erlangt. Die angeblichen Schriften dieses ungenannten Gottesfreundes und Nachrichten über einen innig vertrauten Verkehr mit ihm sind durch den bereits erwähnten straßburgischen Bürger Rulman Merswin auf uns gekommen und augenscheinlich von ihm erfunden. Aber auch so legen sie Zeugnis dafür ab, wie weit sich jetzt das religiöse Selbstbewußtsein der Laienwelt steigern konnte.

In den Arbeiten, die Merswin ohne die Maske des Gottesfreundes herausgab, tritt neben der Entrüstung über die Verderbnis der Zeit die Neigung zu büßerischer Selbstabtötung, zu Visionen, Wundern und Verzückungen stark hervor, ohne daß ihm dabei die Poesie in Anschauung und Ausdruck, der Reichtum und der Fluß der Sprache eines Seuse irgend zu Gebote stände.

Auch in mancherlei anderer Weise hatte sich schon der Drang ernstreligiöser, durch die Kirche unbefriedigter Naturen nach eigenen Wegen zum Seelenheil kundgegeben. In strengem Anschluß an die Lehren und an das Vorbild Jesu und seiner Apostel fand die Waldensische Sekte das wahre Christentum, in der bestehenden Kirche sah sie nur dessen Entstellung; und obgleich sich schon seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts Kirche und Staat zu ihrer Ausrottung mit Feuer und Schwert vereinigt hatten, verbreiteten sich ihre Anhänger von ihrer südfranzösischen Heimat aus über Westdeutschland und bis nach Böhmen hinein. Das Bedürfnis nach gemeinsamem religiösen Leben in ehrlicher Arbeit und ohne klösterliche Absonderung von der Welt führte fromme Männer als Begharden, fromme Frauen als Beguinen zusammen. Im gleichen

Übertragung der umstehenden Handschrift.[1]

(Der Herr hat den Stab des Moses in eine Schlange verwandelt. Auf sein Gebot streckt Moses)

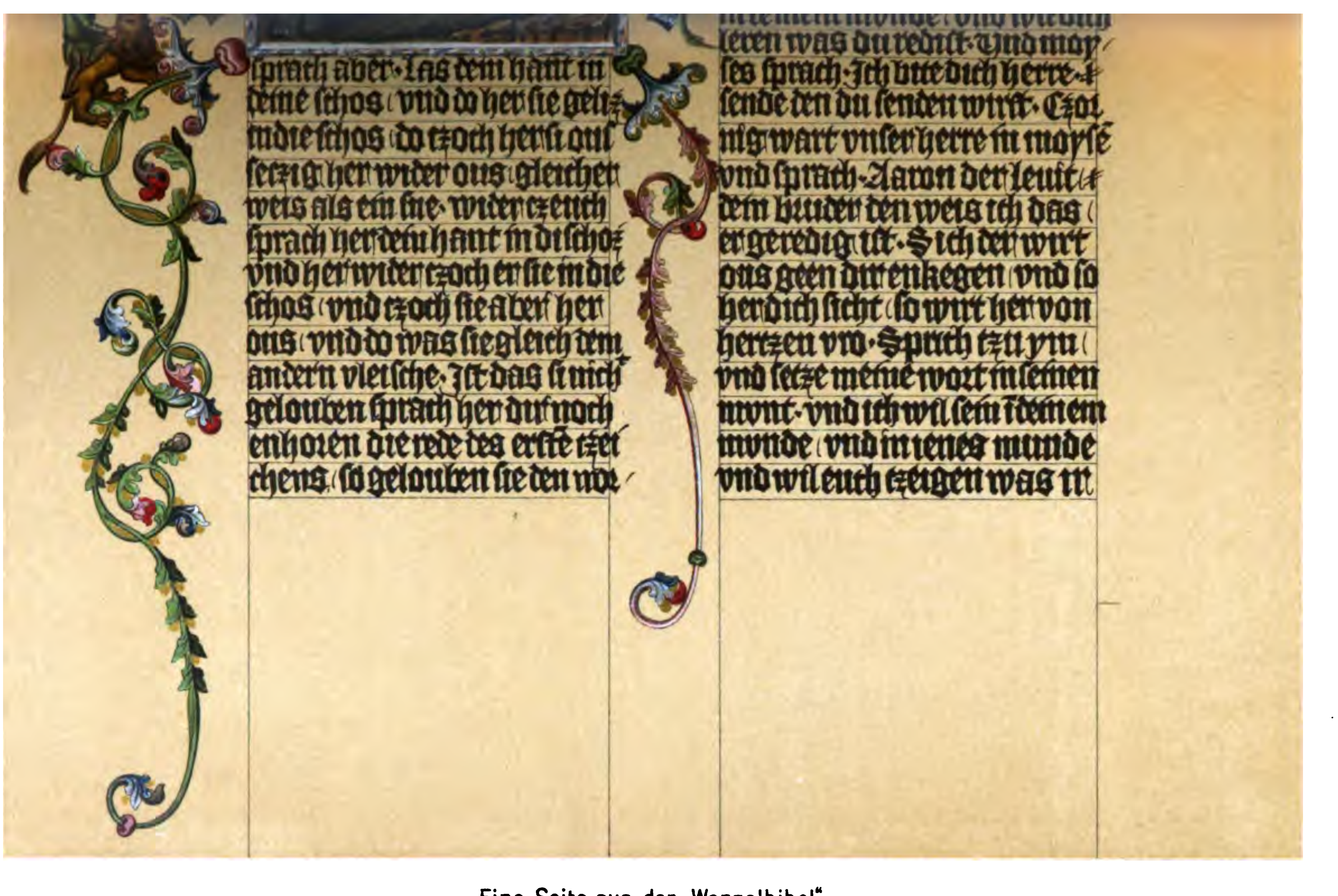
die hant (aus) und hielt sie. Und sie wart vorwandelt wider in ein rute: „So das sie geloubn", sprach her, „das dir erschinen sei der herre got ewerr veter, got abrahams, got ysaaks und got iacobs." Und unser herre sprach aber: „Las dein hant in deine schos." Und do her sie geliz in die schos, do czoch her si ousseczig her wider ous, gleicher weis als ein sne. „Wider czeuch", sprach her, „dein hant in di schoz." Und her wider czoch er sie in die schos, und czoch si aber herous, und do was sie gleich dem andern vleische. „Ist, das si nicht gelouben", sprach her, „dir, noch enhoren die rede des ersten czeichens, so gelouben sie den worten des andern czeichens. Und ist, das sie denne den czweyen czeichen nicht gelouben, noch enhoren deine stimme, so nym des wassers ous der bach, und geusse das ouf die erde. Und was du schepfest ous der bach, das wirt vorwandelt in blut." Moyses sprach: „Ich bite dich, herre, wenne ich bin nicht geredick von gestern und von egestern, und sint dem male das du hast gesprochen zu deinem knechte, ich bin gehinderter und tregir czungen." Und unser herre sprach zu im: „Wer hat gemacht des menschen munt, oder wer hat geschöpfet den stummen und den touben, den gesehenden und den blinden? Vor war ich. Czeuch hin dorumbe, und ich wil sein in deinem munde, und wil dich leren, was du redist." Und Moyses sprach: „Ich bite dich, herre, sende den du senden wirst". Czornig wart unser herre in Moysen und sprach: „Aaron der levit, dein bruder, den weis ich, das er geredig ist. Sich, der wirt ous geen, dir enkegen; und so her dich sicht, so wirt her von herczen vro. Sprich zu ym und setze meine wort in seinen munt. Und ich wil sein in deinem munde und in ienes munde, und wil euch czeigen, was ir (thun sollt)."

seine hand aus und hielt sie, und sie ward zum Stab in seiner hand. „Darumb werden sie gleuben, das dir erschienen sey der HERR, der Gott irer Veter, der Gott Abraham, der Gott Isaac, der Gott Jacob." Und der HERR sprach weiter zu im: „Stecke deine hand in deinen bosen" (Busen). Und er steckt sie in seinen bosen und zog sie eraus. Sihe, da war sie aussetzig wie schnee. Und er sprach: „Thu sie wider in den bosen." Und er thet si wider in den bosen und zog sie eraus. Sihe, da ward sie wider wie sein ander fleisch. „WEnn sie dir nu nicht werden gleuben, noch deine stim hören bey einem Zeichen, So werden sie doch gleuben deiner stim bey dem andern zeichen. WEnn sie aber diesen zweien Zeichen nicht gleuben werden, noch deine stimme hören, So nim des Wassers aus dem Strom, und geuß es auff das trocken land, So wird dasselb wasser, das du aus dem strom genomen hast, Blut werden, auff dem trocken land." MOse aber sprach zu dem HERRn: „Ah mein HErr, Ich bin je und je nicht wol beredt gewest, sint (seit) der Zeit du mit deinem Knecht geredt hast, Denn ich hab eine schwere Sprache und eine schwere zungen." Der HERR sprach zu im: „Wer hat dem Menschen den Mund geschaffen? Oder wer hat den Stummen oder Tauben oder Sehenden oder Blinden gemacht? Hab ichs nicht gethan, der HERR? So gehe nu hin, Ich wil mit deinem Mund sein, und dich leren, was du sagen solt." MOse sprach aber: „Mein HErr, sende welchen du senden wilt." Da wart der HERR seer zornig uber Mose und sprach: „Weis ich denn nicht, das dein Bruder Aaron, aus dem Stam Levi, beredt ist? Und sihe, er wird eraus gehen dir entgegen, und wenn [er dich sihet, wird er sich von hertzen freuen]."

[1] Linke Spalte: „Wenzelbibel" (gegen 1400), 2. Buch Mosis, Kap. 4, Vers 4—15. — Rechte Spalte: Luthers Übersetzung in der Wittenberger Ausgabe vom Jahre 1543.

die hant vnd hielt sie· Vnd sie
wart vorwandelt wider in ein
rute· Sodas sie geloubn sprch
hen das dir erschinen sei der
herre got ewerr veter / got a
brahams / got ysaaks / vnd
got iacobs· Vnd vnser herre

ten des andern tzeichens· Vnd
ist das sie denne den tzweyen
tzeichen nicht glouben noch
enhoren deine stimme / so nym
des wassers ous der bach / vnd
geusse das ouf die erde· Vnd
was du schepfest ous der bach
das wirt vorwandelt in blut·
Moyses sprach· Ich bite dich here
wenne ich bin nicht geredick vo
gestern vnd von egestern / vnd
sint dem male / das du hast ge
sprochen zu deinem knechte ich
bin gehinderter vnd tregir tzüng
en· Vnd vnser herre sprach zu
im· Wer hat gemacht des men
schen mvnt / oder wer hat ge
schopfet den stummen vnd den
touben / den gesehenden vnd den


sprach aber· Las dein hant in
deine schos (vnd do her sie gelez-
in die schos (do tzoch her si aus
setzig her wider aus gleicher
weis als ein sne· wider tzench
sprach her dein hant in di schoz
vnd her wider tzoch er sie in die
schos (vnd tzoch sie aber her
aus (vnd do was sie gleich dem
andern vleische· Ist das si nicht
glouben sprach her dir noch
enhoren die rede des ersten tzei-
chens (so glouben sie den wo-

leren was du redist· Vnd moy-
ses sprach· Ich bitte dich herre·
sende den du senden wirst· Tzor-
nig wart vnser herre in moyse
vnd sprach· Aaron der leuit
dein bruder den weis ich das
er geredig ist· Sich der wirt
aus geen dir enkegen (vnd so
her dich sicht (so wirt her von
hertzen vro· Sprich tzu ym
vnd setze meine wort in seinen
munt· vnd ich wil sein in deinem
munde (vnd in ienes munde
vnd wil euch tzeigen was ir

Eine Seite aus der „Wenzelbibel".

Nach der Handschrift (gegen 1400) in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.



Sinne wurde durch den niederländischen Mystiker Geryt de Groote (1340—84) die „Brüderschaft vom gemeinsamen Leben" begründet, die sich vor allem das Schulwesen angelegen sein ließ. An Auswüchsen fehlte es den Bestrebungen dieser Richtung keineswegs, aber ihren eigentlichen Kernpunkt bildet doch ein Erstarken des selbständigen religiösen Denkens, Fühlens und Wollens unter den Laien. Natürlich wuchs damit das Bedürfnis nach religiöser Litteratur in der Volkssprache, besonders auch nach dem Erschließen jener Quelle, aus der allein die ersehnte Herstellung der christlichen Religion in ursprünglicher Reinheit zu schöpfen war, der Bibel.

Seit der Übersetzung des Evangeliums Matthäi unter Karl dem Großen (vgl. S. 30) tauchen von Zeit zu Zeit neue Übertragungen einzelner biblischer Bücher, besonders des Psalters, auf, aber eine vollständige deutsche Bibel hat doch erst die volkstümlich religiöse Bewegung des 14. und 15. Jahrhunderts geschaffen. Die erste gedruckte Ausgabe einer solchen erschien im Jahre 1466 zu Straßburg. An sie schlossen sich bis zum Jahre 1518 dreizehn neue hochdeutsche, teilweise neu revidierte Auflagen, und auch drei niederdeutsche Drucke wurden vor dem Erscheinen von Luthers Bibel veröffentlicht. Aber nicht nur diese Übersetzung ist wenigstens ihren Hauptbestandteilen nach schon in älteren Handschriften überliefert. Vor und neben ihr entstanden auch mancherlei andere handschriftliche Übertragungen der ganzen Heiligen Schrift oder einzelner ihrer Teile. Zu ihnen gehört die prächtigste Bibelhandschrift des 14. Jahrhunderts, die zwischen 1389 und 1400 für den deutschen König Wenzel und seine Gemahlin Sophie von Bayern, ein Beichtkind des Johann Huß, angefertigt wurde (vgl. die beigeheftete farbige Tafel „Eine Seite aus der Wenzelbibel"). Allen diesen Werken lagen die biblischen Schriften nicht in den Originalsprachen, sondern in der mittelalterlichen lateinischen Übersetzung zu Grunde. Die Kunst der Verdeutschung ist in ihnen eine sehr verschiedene; an Verständlichkeit, Flüssigkeit und Richtigkeit lassen sie alle noch manches zu wünschen übrig.

Auch durch das 15. Jahrhundert hindurch wurden wie die Bibelübersetzungen so auch andere Gattungen der geistlichen Prosa in deutscher Sprache nicht allein durch Schrift und Druck eifrig weiter verbreitet, sondern auch durch neue Erzeugnisse vermehrt. Zwar tritt die mystische Spekulation und Gefühlsschwärmerei in dieser realistischeren Zeit zurück, und die Litteratur steht wieder mehr auf dem Boden der kirchlichen Überlieferungen; aber die großen Reformbewegungen gehen doch auch an ihr nicht spurlos vorüber. Aus dem Munde kirchlich gesinnter Männer vernehmen wir scharfe Anklagen gegen die Verderbnis und die Mißbräuche der Hierarchie, gegen geistliche Betrügereien und die Veräußerlichung des religiösen Lebens. Besonders tönen sie auch aus den echt populären Predigten des gelehrten Johann Geiler von Kaisersberg (1445—1510), der vornehmlich in Straßburg wirkte.

In seiner höchst anschaulichen, möglichst an die Erscheinungen des täglichen Lebens anknüpfenden Darstellungsweise (vgl. S. 224) tritt er als der bedeutendste predigende Satiriker neben seinen dichtenden Freund Sebastian Brant, dessen „Narrenschiff" er geistlich auslegte (vgl. S. 240). Er ist ein Feind der Ketzer und trägt der damals in der Kirche vorherrschenden Anschauung gemäß Bedenken, dem Laien die deutsche Bibel in die Hand zu geben, weil sie ohne geistliche Erklärung nicht richtig verstanden werden könne. Aber er ist ebenso ein Feind aller kirchlich gesinnten Lohndiener, die nach seiner drastischen, derben Ausdrucksweise die Wurst der guten Werke für die Speckseite des Himmelreiches geben wollen. Der wahre Christ muß sich der Unzulänglichkeit aller seiner Werke bewußt sein, verzweifelnd an der eigenen Kraft sich mit starkem Glauben in Gott werfen und auf ihn hoffen, dabei aber doch in selbstloser Liebe zum Herrn ihm allein sein zukünftiges Schicksal anheimstellen.

So berührt er sich ebenso wie die Mystiker vielfach mit den Anschauungen der Reformation. Den Weg aber, wie aus solcher Auffassung des Christentums heraus die verfallene Kirche zu erneuern sei, wußten weder er noch die „Gottesfreunde" zu finden.

Gleichzeitig mit der religiösen arbeitete auch eine wissenschaftliche, die humanistische Bewegung der geistigen Emanzipation des Laientumes vor.

Die Geschichte des **deutschen Humanismus** nimmt vom Hofe Kaiser Karls IV. in Prag ihren Ausgang. In Paris erzogen, mit scholastischer Bildung durchtränkt, dabei zeitlebens ein streng kirchlicher Mann, hat Karl seinen Eifer für die scholastische Wissenschaft vielfach bethätigt, besonders auch durch die Gründung der ersten deutschen Universität in Prag. Zugleich aber haben seine mannigfachen Beziehungen zu Italien ihn und seine Umgebung mit den Renaissancebestrebungen in lebendige Berührung gebracht. Im Jahre 1350 kam Cola di Rienzo, der ganz von den Idealen der altrömischen Republik erfüllte Volkstribun, an den kaiserlichen Hof nach Prag, wo er in Reden und Briefen antike Ideen und den klingelnden Zierat lateinischer Rhetorik vernehmen ließ. Mit Petrarca trat Karl in brieflichen und bei seiner Anwesenheit in Italien wie bei einem Besuche des Dichters in Prag auch in persönlichen Verkehr. Weit empfänglicher als er selbst aber war für die antikisierenden Lehren und Leistungen so mancher unter den geistlich Gebildeten, die dem Kaiser nahe standen, vor allem sein Kanzler, der Schlesier Johann von Neumarkt, der die persönlichen Beziehungen zu Petrarca im Briefwechsel weiterpflegte.

Er zeigt dabei schon jene überschwengliche, bis auf unser Jahrhundert nicht ausgestorbene Verehrung lateinisch-humanistischer Bildung, die in eine servile Anbetung alles dessen, was aus Italien kommt, und in eine unwürdige Herabsetzung der eigenen Sprache und Kultur ausartet. Zur Verbreitung des humanistischen Stils in der kaiserlichen Kanzlei hat Johann von Neumarkt vor allem beigetragen, und von den lateinischen Schriftstücken hat die neue Schreibart dann auch auf die deutschen hinübergewirkt.

Eine deutsche Übersetzung der bei den Humanisten beliebten **römischen Geschichte des Valerius Maximus** durch Heinrich von Mügeln und ein im geschmückten Stile, in der Wahl des Gegenstandes und der Form des prosaischen Dialoges der Renaissancelitteratur verwandtes **Gespräch des Ackermanns aus Böhmen mit dem Tode** über den Verlust seiner Gattin (1399) dürfen schon als Widerspiegelungen dieses deutsch-böhmischen Humanismus in der Litteratur der Nationalsprache aufgefaßt werden. So zeigen sich schon in den Anfängen dieser Bewegung zwei Richtungen nebeneinander: eine gelehrt-rhetorische, deren Hauptziel die elegante Handhabung eines klangvollen klassischen Lateins in Vers und Prosa ist, und eine populäre, welche die Schriftsteller des Altertums und der Renaissance weiteren Kreisen durch Übersetzungen zugänglich zu machen, seltener auch in selbständiger Weise Ähnliches zu leisten sucht.

Unter Kaiser Siegmund haben die Konstanzer und Baseler Konzilien mit so manchem italienischen Humanisten, wie dem witzigen Facetienplauderer (vgl. S. 235) und verdienten Altertumsforscher Poggio, auch vielerlei humanistische Anregungen über die Alpen gebracht, und in der kaiserlichen Kanzlei wurden solche aufs neue ausgestreut, als Friedrichs III. Sekretär Enea Silvio Piccolomini, der später als Pius II. den päpstlichen Stuhl bestieg, mit großem Pathos für die klassischen Studien und die lateinische Beredsamkeit unter den deutschen Barbaren wirkte. Durch ihn wurde auch **Niklas von Wyl**, seit 1469 württembergischer Kanzler, zu seinen „Translationen" (1461—78) angeregt, Übersetzungen von Schriften des Enea Silvio, Poggio, Petrarca und anderer Humanisten, denen er einiges wenige Selbständige und als einzige Probe antiker Litteratur den unter Lukians Namen gehenden schlüpfrigen Roman „Vom goldenen Esel" hinzufügte.

Wyl, der vor allem bei der Pfalzgräfin Mechtild und ihrem Sohne Eberhard im Bart Entgegenkommen fand, suchte den deutschen Stil nach den Gesetzen des lateinischen zu schulmeistern, und wie er aus verkehrtem Grundsatz, so schloß Arigo, der erste Übersetzer von Boccaccios „Decamerone", aus Unfähigkeit seinen deutschen Ausdruck sklavisch den Regeln der fremden Sprache an. Es war doch auch hier das Stoffinteresse, was dieser neuen Litteratur und vor allem der italienischen Novelle Eingang verschaffte. Der deutsche „Decameron" erlebte viele Ausgaben; häufig aufgelegte Übersetzungen von einzelnen

dieser Erzählungen Boccaccios gingen nebenher, und auch von Wyls „Translationen“ fand keine so viel Anklang wie die vortrefflich dargestellte, aber auch ziemlich lüsterne Liebesgeschichte von „Euriolus und Lucretia“, die Enea Silvio lateinisch verfaßt hatte.

Ernstere Ziele verfolgt der Bamberger Domherr Albrecht von Eyb, der, wie so mancher seiner Landsleute, italienische Universitäten zunächst zu juristischen Studien aufgesucht hatte, aber durch humanistische Vorlesungen dort am meisten gefesselt worden war und dann in der Heimat die erhaltenen Anregungen in weitere Kreise trug. Seine reiche Belesenheit in den Klassikern lieferte ihm den Stoff für die Behandlung moralischer Fragen, zunächst (1472) zu der eingehenden Erörterung, „ob einem Manne sey zu nemen ein eelichs Weyb oder nit“, dann (1474) zu einem Sittenspiegel. Dort heben ihn, den Geistlichen, die Lehren der Alten über die engen Grenzen der kirchlichen Auffassung der Ehe zu einem menschlich freieren Standpunkt hinaus, hier haftet er mehr an der christlichen Überlieferung, in beiden Werken aber übertrifft er durch seinen selbständigen, echt deutschen Stil alle seine übersetzenden Vorgänger und Zeitgenossen. Diesen Vorzug zeigen auch Eybs Übertragungen einer lateinischen Renaissancekomödie und zweier plautinischen Stücke, der „Menächmen“ und der „Bacchiden“, in denen sich seine Verdeutschung auch auf die Einführung heimischer Vorstellungen, Redensarten und Namen statt der fremden erstreckt.

Der dritt tail deß ersten underschaids · Redt der iüngling vnd der knecht mit ainander · Vnd sicht Parmeno das Gnato ain iungk frawen fürt der Thais zeschencken · als im enpfolhen was der selben Thais ain möin vnd ain verschnitten zeschencken ·



Eine Seite aus Nitharts Übersetzung von Terenz' „Eunuchus“. Nach dem Original (Ulm 1486), in der Hof- und Staatsbibliothek zu München.

Als diese ältesten der erhaltenen deutschen Übersetzungen antiker Dramen nach Eybs Tode (1511) zusammen mit dem „Sittenspiegel“ im Druck ausgegeben wurden, waren inzwischen schon zwei Terenz-Übertragungen erschienen, deren erste (1486) den „Eunuchen“ enthält, während die zweite (1499) alle sechs Komödien umfaßt. Eine große Anzahl von Verdeutschungen lateinischer Historiker, Redner, Philosophen und Dichter gesellt sich im Ausgang des 15. und im Lauf des 16. Jahrhunderts zu diesen Versuchen; auch aus der griechischen Litteratur wird schon so manches auf diese Weise verbreitet, vor allem die bekanntesten Geschichtschreiber, ferner einige Schriften des Aristoteles sowie des bei den Humanisten besonders beliebten Lukian nebst einer Anzahl von Reden; und auch des „eltesten kunstreichesten Vatters aller Poeten Homeri“ „Odyssea“ erscheint schon im Jahre 1537 in deutscher Prosa, während seine „Ilias“ zwar noch im 16. Jahrhundert „in artliche teutsche Reimen gebracht“, aber erst im Jahre 1610 gedruckt worden ist.

Nicht der Sinn für die antiken Formen und die Besonderheiten antiken Lebens und Denkens hat diese Übersetzungen erzeugt, sondern lediglich das Interesse am Stoff, der möglichst seines fremdartigen Charakters entkleidet und in den Vorstellungskreis der Zeit hineingerückt wurde. Auch darin zeigt sich das 16. Jahrhundert dem Mittelalter noch nahe verwandt. Hat

doch im Jahre 1545 Jörg Wickram, als es die Übertragung von Ovids „Metamorphosen" galt, die alte mittelhochdeutsche Bearbeitung des Albrecht von Halberstadt wieder hervorgezogen (vgl. S. 99). Immerhin ist es ein bemerkenswertes Zeugnis für die Kraft der volkstümlichen Strömung in der deutschen Litteratur dieser Zeit, daß sie sich auf diese Weise auch der wiedererweckten klassischen Litteratur bemächtigte; aber die eigentlichen Bestrebungen des Humanismus selbst lagen nicht in dieser populären, sondern in der volksfremden gelehrten Richtung; auch die Ziele der humanistischen Poeten. Nicht durch Form und Inhalt antiker Poesie die deutsche zu veredeln, kam ihnen in den Sinn: fremde Muster in fremder Sprache zu kopieren, galt ihnen als rühmlichste Aufgabe; und da sie immer nur in der erborgten lateinischen Maske vor ihr Publikum traten, so war es nur natürlich, daß sie sich für ihre Schriftstellerrolle besondere lateinische Namen statt der deutschen bildeten, und daß ihre Ausdrucksweise und ihr Gebaren etwas stark Theatralisches erhielt.

So erwuchs im 15. und 16. Jahrhundert eine reiche Fülle lateinischer Dichtungen, welche doch für die deutsche Litteratur nicht mehr zu bedeuten hat als ehedem die mittellateinische Poesie, der sie in mancher Beziehung verwandt ist. Wie in der Vagantendichtung, so stehen auch in der humanistischen neben frommen Liedern die schärfsten Satiren auf die Kirche, neben der Abhängigkeit vom überlieferten Glauben zeigen die Dichter freigeistige Anwandlungen, neben christlichen Vorstellungen klassisch-mythologische, neben höchst tugendhaften Reden frivolsten Leichtsinn und die heitere Weltlust antiken Heidentums. Und auch als unstete Wandervögel, denen ein bürgerlich geregeltes und ehrbares Leben durchaus widerstrebt, gleichen so manche dieser humanistischen „Poeten" den Vaganten: so als der erste Vertreter dieses Typus Peter Luder, der abenteuernd, lernend und lehrend an italienischen und deutschen Universitäten bis um 1474 herumstrich, so der bedeutendere Konrad Celtis aus Franken, wohl der talentvollste Erotiker unter diesen Poeten, der sich voll Selbstbewußtsein den ersten in Deutschland gekrönten Dichter nannte und nach langem wechselvollen Wanderleben in angesehener Stellung an der Wiener Universität im Jahre 1508 verstarb.

Aber gar vieles scheidet auch die humanistischen Dichter von ihren mittelalterlichen Vorgängern. Nicht nur, daß sie mancherlei Dichtungsarten pflegen, die diesen fremd sind, daß sie ganz besonders auch in ciceronianischer Beredsamkeit und in lateinischen Briefen zu glänzen suchen, nicht nur, daß sie überall die klassischen Vorbilder auch in den Formen nachahmen, während die Sänger des Mittelalters ihre Dichtung wie nach Inhalt und Stimmung so auch nach Vers und Sprache völlig aus dem Leben ihrer Zeit heraus schaffen: das Wichtigste ist doch, daß jene humanistischen Wanderlehrer es für ihre eigentliche Lebensaufgabe halten, das klassische Altertum zu verkünden, ihm überall Freunde zu werben, seinem Studium eine selbständige Stelle auch an den Universitäten zu erringen und damit eine theologischer Bevormundung enthobene Wissenschaft und Geistesbildung zu begründen.

Und solche Bemühungen fielen an den Höfen, in den großen Städten und trotz anfänglicher Gegnerschaft der akademischen Lehrkörper doch auch an den Universitäten auf fruchtbaren Boden. Der Betrieb der klassischen Studien wurde von scholastischem Wuste befreit, die Lateinschulen blühten auf, neben den Universitäten bildeten sich spezifisch humanistische litterarische Gesellschaften, wie unter dem Schutze des Pfalzgrafen Philipp die rheinische zu Heidelberg, unter dem des Kaisers Maximilian die Donaugesellschaft in Wien; die wissenschaftliche Behandlung der alten Schriftsteller schärfte den kritischen Blick, und die Lehren der Alten trugen auch auf anderen Forschungsgebieten Früchte. Freilich blieben ja für das nationale Leben die

Nachteile nicht aus. Die ungebührliche Vernachlässigung, ja Verfolgung der deutschen Sprache in der Lateinschule des 16. Jahrhunderts hat sicher an dem Verfall der deutschen Litteratur ihren Anteil gehabt, nicht minder die Absonderung einer fremdsprachigen Gelehrtenpoesie, deren eigentlicher Lebensboden der jahrhundertelang fortwirkende Irrtum war, daß die Poesie nach Regeln und Mustern anderer Völker zu erlernen, nicht dem Leben abzulauschen und mit national und individuell eigenen Mitteln darzustellen sei. Aber bei alledem fehlte es unter den Humanisten keineswegs an lebhaftem und warmem Interesse für die eigene Nation. Vor allem regte auch das Studium der alten Historiker zur Erforschung des germanischen Altertums an.



Johannes Reuchlin. Nach dem Schabkunstblatt von J. J. Haid (1704—67), im Besitz des Herrn Professor Dr. Barack zu Straßburg. Die Angaben der Haid'schen Bildunterschrift sind unrichtig: Reuchlin ist am 22. Februar 1455 geboren, am 30. August 1522 gestorben. Vgl. Text, S. 274.

Jakob Wimpheling, der erste bedeutende Kämpfer für die humanistische Schulreform, hat auch die erste allgemeine deutsche Geschichte und eine Schrift „Germania" verfaßt, in der er nachzuweisen sucht, daß das Elsaß niemals zu Gallien gehört habe: beides Erzeugnisse eines glühenderen Patriotismus, als er der historischen Unparteilichkeit dienlich war. Konrad Celtis plante ein großes Werk über Deutschland und ein Gedicht von den Thaten Theoderichs des Großen. Wilibald Pirckheimer, der gelehrte Nürnberger Patrizier, der witzige Kenner Lukians und elegante Lateiner, trug alte Zeugnisse zum Ruhm der Deutschen zusammen. Franciscus Irenicus verfaßte in gleichem Sinne zwölf Bücher über die Altertümer, die ältere Geschichte und die Geographie des Vaterlandes. Der Augsburger Konrad Peutinger vertiefte sich gründlich in die Geschichte des deutschen Mittelalters zu weit ausgreifenden litterarischen Plänen, wie auch der Elsässer Beatus Rhenanus als Ergebnis ähnlicher Studien seine drei Bücher deutscher Geschichte schrieb. Mit deutscher Urgeschichte verband Johann Aventinus (Thurnmayer) seine ausführliche bayrische Geschichte, die er einer lateinischen Darstellung auch in deutscher Sprache folgen ließ, während jene anderen Schriften alle, mit Ausnahme der lateinisch und deutsch verfaßten „Germania" Wimphelings, in der Gelehrtensprache geschrieben waren.

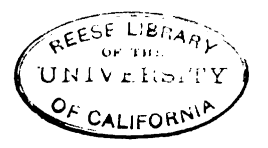
Aber selbst für die einseitige Pflege lateinischer Poesie und Rhetorik war der patriotische Wunsch, hinter den hochmütigen Welschen nicht zurückzustehen und das Heimatland vom Vorwurf der Barbarei zu entlasten, eine kräftige Triebfeder. Und in der That traten schon im

15. Jahrhundert zwei deutsche Gelehrte in die vorderste Reihe der Humanisten. **Erasmus von Rotterdam** (geb. 1467) gehörte nicht nur als Niederländer Deutschland im weiteren Sinne an. Seit 1513 in Basel wohlbekannt, hat der Vielgereiste dort im Jahre 1521, später in Freiburg seinen Wohnsitz genommen, und bei allen internationalen Beziehungen war er doch geistig am engsten mit Deutschland verknüpft; in Basel ist er im Jahre 1536 gestorben. Und ihm an die Seite konnte **Johannes Reuchlin** aus Pforzheim (1455—1522) gestellt werden. Seinem Beruf nach Jurist, wirkte Reuchlin als Anwalt und in hohen Vertrauensstellungen am Hofe in Stuttgart, besonders unter Eberhart im Bart, dem er auch einige kleinere Übersetzungen aus dem Griechischen widmete. Aber auch in Basel, Tübingen, Heidelberg und Ingolstadt war er für den Humanismus thätig. Vor dem Pfalzgrafen Philipp ließ er 1497 in Heidelberg von Schülern und Freunden ein fünfaktiges Schauspiel, den „Henno", aufführen, in welchem er jenen dankbaren Stoff, den wir schon in dem deutschen Spiel „Vom klugen Knecht" kennen lernten (vgl. S. 247), nach dem Vorbild des Terenz, aber unter Einfügung von Chorliedern, lateinisch bearbeitet hatte. Die Vorstellung erregte großen Beifall und großes Aufsehen; aus den Humanistenkreisen ertönte nicht nur die bei jeder litterarischen That eines Genossen übliche Verherrlichung, der „Henno" wurde auch in zahlreichen Auflagen verbreitet und vielfach aufgeführt, ja er wurde der eigentliche Ausgangspunkt und das Musterstück der lateinischen Schulkomödie, die im 16. Jahrhundert über ganz Deutschland hin wucherte und unter den Erzeugnissen humanistischer Poesie verhältnismäßig noch am meisten die deutsche Litteratur beeinflußt hat.

Aber Reuchlin war bei alledem keine poetische, sondern ebenso wie Erasmus eine wissenschaftliche Natur. Der philologischen und der theologischen Renaissance haben ihre wichtigsten Arbeiten gedient. In seinem „Handbuch des Streiters Christi" (Enchiridion militis Christiani) hatte Erasmus die einfache Lehre des Heilands ihrer Entstellung und Veräußerlichung durch die Kirche entgegengesetzt, in seinem weltberühmten „Lob der Narrheit" (Moriae Encomion) hat er die schneidendste Schärfe seiner Satire gegen die geistlichen Stände und die Dummgläubigkeit der Laien gerichtet. Er wollte die „Philosophie Christi" herstellen, während Reuchlin in pythagoreischen, platonischen und kabbalistischen Lehren nach geheimnisvollen Aufschlüssen über die göttlichen Dinge suchte. Durch seine Ausgabe des griechischen Neuen Testamentes mit lateinischer Übersetzung hat Erasmus, durch die ersten Lehrbücher zum Studium des Hebräischen hat Reuchlin die Grundlage für die Erforschung und Erklärung der Bibel in ihrer Originalgestalt schaffen helfen. Und Reuchlins hebräische Studien sollten auch in anderer Weise dazu beitragen, die Scheidung zwischen der neuen Wissenschaft und den Anhängern veralteter Traditionen zu vollziehen.

Während Reuchlin mit vorurteilsloser Hingabe an die Sache sich bei jüdischen Lehrern die hebräische Sprache angeeignet hatte, wurde ihm von einem getauften mährischen Juden, Johannes Pfefferkorn, das Ansinnen gestellt, sich an einer Maßnahme zu beteiligen, die dahin ging, kraft eines kaiserlichen Mandates sämtliche jüdischen Bücher zu konfiszieren. Da der besonnene Gelehrte gegen diese Maßregel fanatischen Stumpfsinns Einspruch erhob, während Pfefferkorn, besonders von den Kölner Dominikanern und Theologen unterstützt, seine Sache gegen Reuchlin führte, entbrannte eine heftige litterarische Fehde, in der Reuchlin die Angriffe der Gegner mit dem deutsch geschriebenen „Augenspiegel" beantwortete, dabei aber durch seine toleranten Äußerungen über die jüdische Litteratur einen neuen Sturm gegen sich heraufbeschwor. Der Kölner Ketzerrichter Jakob von Hochstraten machte ihm den Prozeß, die Sache kam bis vor den Papst und endete im Jahre 1520 mit der Verurteilung von Reuchlins Schrift.

In den wissenschaftlichen Kreisen wie unter der Geistlichkeit Deutschlands, ja auch in den Nachbarländern erregte die Angelegenheit ein ungeheures Aufsehen. Die Humanisten scharten sich um Reuchlin, und es zeigte sich, welche Macht diese durch viele persönliche und litterarische


REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA



Dr. Martin Luther.

Nach dem Altargemälde in der Stadtkirche zu Weimar (begonnen 1552 von Lukas Cranach, vollendet 1555 von seinem Sohne; Originalaufnahme von K. Schwier zu Weimar).

Beziehungen vereinigte Partei bereits besaß, wo es galt, eine Sache der Wissenschaft und einen der Ihrigen gegen die kirchliche Gewalt zu verteidigen. Aus den zahlreichen ehrenden Zuschriften, die er erhalten hatte, konnte Reuchlin eine Sammlung von Briefen der „hellen", berühmten Männer (Epistolae clarorum virorum, 1514) als Zeugnis der öffentlichen Meinung für sich in Druck gehen lassen; im nächsten Jahre aber erschienen, man wußte nicht von wem, die „Briefe der dunkeln Männer" (Epistolae obscurorum virorum), denen im Jahre 1517 noch eine Fortsetzung folgte.

Diese Dunkelmänner-Briefe sind von allerlei wunderlich benamsten Geistlichen aus verschiedenen Gegenden Deutschlands und aus Rom an den Kölner Magister Ortwin Gratius gerichtet, einen humanistisch gebildeten Gegner Reuchlins. Sie klagen über die Bosheit der überall verbreiteten Humanisten, verherrlichen Gratius und die Kölner Partei und offenbaren dabei wahre Abgründe naiver Unwissenheit, lächerlicher Aftergelehrsamkeit, pfäffischer Beschränktheit und Scheinheiligkeit. Manche von Reuchlins Widersachern glaubten wirklich hier echte Streitbriefe ihrer Bundesgenossen vor sich zu haben, aber bald konnte es niemand verborgen bleiben, daß es sich um eine bittere Satire auf sie handelte.

Ein Mitglied des für Reuchlin besonders eingenommenen Erfurter Humanistenkreises, Johann Jäger aus Dornheim, der nach dem Brauche dieser Lateinschwärmer seinen Namen in Crotus Rubeanus übersetzt hatte, ist der eigentliche geistige Vater dieses Werkes; nach ihm ist besonders Ulrich von Hutten beteiligt gewesen. Es ist ganz das Erzeugnis eines Zeitalters, das vor keiner Grobheit und keiner Zote zurückschreckt und einen scharfen Streit ohne persönliche Schmähungen nicht kennt. Aber in der Kunst humoristischer Einkleidung, in der Durchführung der unfreiwilligen Selbstcharakteristik der redenden Personen oder wenigstens des Typus, den sie vertreten, werden diese Briefe von keinem Denkmal der satirischen oder auch der dramatischen Litteratur ihres Zeitalters übertroffen. Das Hauptmittel ist das mit größtem Geschick und köstlichem Witz angewandte barbarische Küchenlatein der Briefsteller, das ebenso wie ihre lächerlichen dialektischen Deduktionen und Wortspaltereien neben gröbster Unkenntnis und Verachtung des klassischen Altertums der eigentlichen Aufgabe dient, die das Buch verfolgt und erfüllt: der Bloßstellung und Verspottung der alternden scholastischen Bildung durch die aufblühende humanistische Wissenschaft.

Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß ein und dasselbe Jahr die litterarisch bedeutsamsten Zeugnisse für das Absterben der beiden mittelalterlichen Bildungselemente und zugleich das Ereignis gebracht hat, mit dem die Geschichte der Reformation beginnt: im Jahre 1517 setzte das Rittertum im „Teuerdank" sich selbst seinen Leichenstein, wurde die Scholastik dem Gelächter aller wissenschaftlich Aufstrebenden in den Briefen der Dunkelmänner preisgegeben, und im Jahre 1517 schlug Martin Luther seine Thesen wider den Ablaß an die Schloßkirche zu Wittenberg.

Luther (vgl. die beigeheftete Tafel) hatte sowohl mit dem Humanismus wie mit der Mystik Fühlung. In seiner Erfurter Studienzeit ist er bei eifriger Pflege der scholastischen Philosophie doch auch den lateinischen Klassikern nicht fremd geblieben, und zu Crotus Rubeanus und Eobanus Hessus, dem begabtesten der Erfurter Poeten, hatte er zeitweilig persönliche Beziehungen. In der Bekämpfung der Scholastik und der Hierarchie begegnete er sich auf gemeinsamem Boden mit dem Humanismus. Daß er über die mittelalterlichen Zwischenstufen hinweg auf den Urquell der christlichen Überlieferung, die Bibel, zurückgriff, entsprach durchaus der Methode, welche die Humanisten auf das klassische Altertum anwandten, und daß er seiner Verdeutschung der Heiligen Schrift nicht die lateinische Übersetzung, sondern den griechischen und den hebräischen

Urtext zu Grunde legte, wäre ohne Erasmus' und Reuchlins Vorarbeiten nicht möglich gewesen. Sein treuester Helfer am Werke der Reformation aber, Philipp Melanchthon, Reuchlins Schüler und Verwandter, war neben Erasmus der beste Philolog seiner Zeit; als Luther mit ihm zur Begründung der protestantischen Schule schritt, hat er dem Unterricht in den klassischen Sprachen die wichtigste Stelle zugewiesen, und neben ihrer Bedeutung für das Bibelstudium vergaß er doch den pädagogischen Wert der Poeten, Redner und vor allem der „Historien" keineswegs; ja auch die Schulkomödien hat Luther mit Entschiedenheit verteidigt und empfohlen.

Die deutsche Mystik anderseits hat seinem von den furchtbarsten Kämpfen und Beängstigungen zerrissenen Gemüt eine Beruhigung und Friedensahnung gebracht, die der von den Universitätsstudien Unbefriedigte auch nach dem Eintritt in das Erfurter Augustinerkloster mit allen Bußübungen nicht hatte finden können. In geistigem Austausch mit Johann von Staupitz, dem Generalvikar seines Ordens, der sich durch eigene Schriften den deutschen Mystikern anreihte, vertiefte er sich wie in die Bibel und Augustin so auch in diesen Quell lebendiger Religiosität, und bald fand er bei Tauler „mehr der reinen göttlichen Lehre denn in allen Büchern der Schullehrer auf allen Universitäten"; als er die „Theologia deutsch" herausgab, rühmte er, daß er weder in lateinischer noch in deutscher Sprache eine Theologie gefunden habe, die heilsamer wäre und mit dem Evangelium mehr übereinstimmte. Das beseligende Gefühl einer persönlichen Gemeinschaft mit Gott, welche keiner priesterlichen Vermittelung und keiner Aufrechnung der guten Werke bedarf, überströmte ihn wie jene Gottesfreunde des 14. Jahrhunderts, und das alte Lieblingsbild der Mystik von der Brautschaft der Seele mit Christus ward auch ihm geläufig.

Und doch war und blieb Luther dem Humanismus als solchem innerlich fremd, und die Mystik umschloß keineswegs den Kern seines religiösen Empfindens. Der Sohn des ehrenfesten thüringischen Bauern und Bergmanns wurzelte mit seinem ganzen Sein und Denken in der alten mittelalterlichen, volkstümlichen und theologischen Vorstellung vom göttlichen Weltplan, wie wir sie schon die deutsche Dichtung des 11. und 12. Jahrhunderts durchdringen sahen. Adams Fall und die Erbsünde, deren schwere Last sich in seiner Auffassung bis zum völligen Erdrücken menschlicher Willensfreiheit steigert, bilden für ihn den Ausgangspunkt, Christi Opfertod den Gipfel der Weltentwickelung. Das Leben des Einzelnen ist ein steter Kampf mit dem von allerlei dämonischen Gestalten des verchristlichten Volksglaubens umschwärmten Teufel, der ihm auf Schritt und Tritt das Heil zu entringen, ihn zur Hölle hinabzureißen sucht; und am Ende der Dinge erhebt der Antichrist sein gleißnerisches Haupt, während hoch oben auf dem Regenbogen der rächende Weltrichter thront. Die scholastische Theologie vermochte ihm bei allem Forschen und Grübeln den Abgrund nicht zu überbrücken, der ihn von der fürchterlichen Erhabenheit dieses unerforschlichen Gottes trennte. Bis zu schwerer körperlicher Beklemmung steigerte sich bei ihm oft die Sorge um das Heil der also bedrängten Seele, und in solchem Angstzustande rief der einundzwanzigjährige Magister, als einst der Blitz neben ihm niederfuhr, zur Schutzheiligen der Bergleute: „Hilf, liebe Sankt Anna, ich will ein Mönch werden".

Er mußte es an sich erfahren, daß nicht das Klosterleben, nicht die Heiligen und nicht die Kirche ihm zu helfen vermochten, sondern nur jenes unmittelbare Verhältnis zur Gottheit, zu dem er mit den Mystikern sich durchrang. Aber ist es bei diesen die Liebe, so ist es bei ihm der Glaube, der ihm zu dieser Vereinigung hilft; suchen jene nach bestem menschlichen Vermögen Christi Leben und Lehre nachzufolgen, so will er vor allem der Gnadenwirkung seines Opfertodes teilhaftig werden; finden jene schon volles Genügen darin, sich in Minne eins zu wissen mit Gott, so dürstet er nach Rechtfertigung vor ihm. Und da ihm nun die innere Gewißheit aufgeht, daß

diese Rechtfertigung nicht durch jene Werke, jene Zucht- und Heilmittel zu erlangen ist, auf deren Fordern und Spenden im Grunde die ganze Macht der bestehenden Kirche ruht, sondern allein durch den Glauben, so sieht er sich getrieben, den Mißbrauch des kirchlichen Ablasses, der ihm aufdringlich unter die Augen tritt, mit seinen Thesen öffentlich zu bekämpfen; die feste Fügung des großen Systems kirchlicher Sühn- und Machtmittel aber zwingt ihn, ehe er es gedacht, den Angriff, den er auf jenen einen Punkt gerichtet hatte, auszudehnen auf den ganzen tausendjährigen Bau kirchlicher Autorität und Ordnung. So wird er, ganz anders als die beschaulichen Mystiker, zum rastlos thätigen, mannhaften Kämpfer im Sturm des öffentlichen Lebens, und in seinen donnernden Worten entlädt sich all der patriotische Zorn über die Bedrückung des Vaterlandes durch römische Herrschsucht und Geldgier, all die Entrüstung und Erbitterung über die Veräußerlichung und hierarchische Verzerrung des Christentums, von der Deutschland seit Walthers von der Vogelweide und Freidanks Tagen voll war.

Nur mit Zagen und Widerstreben war der in selbstquälerischer Grübelei und Askese verschüchterte Mönch dem freundlichen Drängen Staupitzens auf den theologischen Lehrstuhl und auf die Kanzel der Pfarrkirche zu Wittenberg gefolgt, aber mit der inneren Klärung, mit der Größe der Aufgabe und mit den Gefahren des aufgedrungenen Kampfes wuchs seine Festigkeit und das siegesfreudige Vertrauen auf seine göttliche Berufung. Das Gefühl der persönlichen Gemeinschaft mit Gott ward ihm nicht wie den Mystikern zum weltvergessenen Versinken in die Anschauung des Ewigen, sondern zu dem Bewußtsein, der Verkündiger und Verfechter des göttlichen Willens wider eine Welt von Feinden zu sein, und dieser Wille ward ihm nicht durch innere Empfindungen und Eingebungen kund, sondern er fand ihn sich wie aller Welt ein für allemal klar offenbart in der Heiligen Schrift und ihrer Heilsbotschaft. Dies ist der sichere Boden, auf dem er die Kraft fühlte, Papst und Kaiser, Tod und Teufel zu trotzen, und mit der ganzen unnachgiebigen Kampfesfreudigkeit eines deutschen Recken führte er nur um so herausfordernde Reden, um so wuchtigere Hiebe, je mehr Feinde sich gegen ihn zusammenscharten.

Aber das Wort Gottes bildete auch den Felsen, auf dem er in der gewaltigen Flut, die er entfesselt hatte, den festen Bau einer neu organisierten sichtbaren Kirche gründete, der er nicht wie die Mystiker über der unsichtbaren entraten konnte. Und darin eben zeigt sich erst seine ganze Größe, daß er nicht nur die Schäden der alten Kirche umfassender, eindringlicher und wirksamer bloßzulegen wußte als die Hunderte vor ihm, sondern daß er persönlich mit kühnem Griff und unbeugsamer Energie ausführte, was kein Konzilium vermocht hatte: die positive Neugestaltung der christlichen Gemeinde. Schon im Sommer des Jahres 1520, als sein Ablaßstreit und die tiefer greifenden Kämpfe, die er nach sich zog, ganz Deutschland in gewaltige Erregung versetzt hatten, die päpstliche Bannbulle gegen den kühnen Mönch aber noch nicht bekannt gemacht war, ließ er in der Sprache seines Volkes eine Schrift ausgehen, in der er mit dem Kampf gegen das Alte zugleich den schöpferischen Entwurf für das Neue verband, die Schrift „An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung“ (vgl. die Abbildung, S. 279).

Wie mit den Posaunen von Jericho will er mit der Macht seiner Rede die drei papierenen Mauern niederwerfen, hinter denen sich bisher die „Romanisten“ vor allen Reformationsversuchen schützten, sei es, daß man die weltliche Macht, die Weisungen der Heiligen Schrift oder die Konzilien wider sie ins Feld führte. Die erste Mauer ist die Behauptung, daß die geistliche Gewalt über die weltliche gehe, die zweite und dritte die, daß allein der Papst befugt sei, die Bibel auszulegen und Konzilien zu berufen. Gegen jede bringt er die Gründe aus der Heiligen Schrift vor; er will allein der weltlichen Gewalt das Regiment vorbehalten wissen, und gegenüber allen Ansprüchen des geweihten Priesterstandes verkündigt er das allgemeine evangelische Priestertum; die Heilige Schrift ist die unmittelbare Glaubens- und Lebensnorm

für jeden Christen; die Berufung eines freien Konziliums zur Abstellung der kirchlichen Mißbräuche ist Sache der weltlichen Regierung. Und nun entwirft er in kräftigen Zügen ein Bild von den schreienden Übelständen des Papsttums und dem „Geschwürm und Gewürm", das es umgibt; er legt alle die Fäden des feinen Netzes bloß, mit dem diese Welschen Deutschland umsponnen haben, um es knechten und aussaugen zu können, und er zerhaut das kunstvolle Gespinst mit kühnem Streich, indem er das ganze geistliche Recht für null und nichtig erklärt und alle Regierungen auffordert, die ungerechten Verpflichtungen, die ihnen von Rom auferlegt sind, rundweg zu verweigern und abzuschaffen.

Klostergelübde und Priestercölibat sollen als widernatürlich und unbiblisch aufgehoben, die Orden eingeschränkt, die übrigbleibenden in freie christliche Schulen umgewandelt werden; die Heiligenfeste und Wallfahrten sind wie der Handel mit Ablässen und Privilegien zu beseitigen, Lehre und Forderungen der Hussiten und anderer „Ketzer" sind in Ruhe zu prüfen. Das von Gott schon blutig gesühnte Unrecht, das man Huß angethan hat, da der Papst mit seinen Kniffen die treuen Deutschen verführte, ihm ihren Eid zu brechen, muß man eingestehen; findet man wirklich Irrlehren bei den „Ketzern", so soll man sie mit Schriften, nicht mit Feuer überwinden. „Wenn es Kunst wäre, mit Feuer Ketzer ubirwinden, so wären die Hencker die gelertisten doctores auff Erden." Die Rechte des Kaisers bringt er gegen die ungerechten Ansprüche des Papstes zur Geltung. In den Städten will er kaufmännische Spekulation und übermäßige Kapitalansammlung, Luxus und Üppigkeit eingeschränkt, den Ehestand gefördert sehen. Der Universitätsunterricht muß von scholastischen Überlieferungen und von den unchristlichen physischen, metaphysischen und ethischen Lehren des Aristoteles befreit werden, während für die formalen Wissenschaften Aristoteles' wie Ciceros Schriften ohne mittelalterliche Zuthaten maßgebend sein, die klassischen Sprachen und das Hebräische, die Mathematik und die Geschichte fleißig gepflegt werden sollen. Auch für Knaben- und Mädchenschulen, in denen vor allem das Evangelium zu lehren ist, soll gesorgt werden, die Armenpflege ist vernünftig zu organisieren: kurz, weit über das bürgerliche Leben schweift der Blick des Reformators hin; in seinen Hauptzügen entwirft er schon hier den großen Reformationsplan so, wie er allmählich zur Ausführung gelangte, und indem er seine Mahnungen an den christlichen Adel richtet, mit dem er die Fürsten und die weltlichen Obrigkeiten überhaupt zusammenfaßt, ruft er bereits die Macht herbei, von der noch allein das Gelingen des Werkes erwartet werden konnte, nachdem es von der geistlichen Gewalt im Stiche gelassen war.

Aus dem Worte Gottes muß die Wiedergeburt der Kirche, aus dem Worte Gottes muß auch die innere Erneuerung jedes Einzelnen erfolgen. Jenes lehrt die Schrift „An den christlichen Adel", dieses der kleine Traktat „Von der Freiheit eines Christenmenschen"; beide mögen uns hier als Vertreter von Luthers zahlreichen Reformationsschriften genügen.

Wie aus dem Evangelium der Glaube, aus ihm die Rechtfertigung und die bräutliche Vereinigung mit Christo, „die Lieb' und Lust zu Gott fließt, und aus der Lieb' ein frei, willig, fröhlich leben, dem Nächsten zu dienen umsonst", d. h. ohne Spekulation auf die Verdienstlichkeit der guten Werke, wie in diesem Zustand der Christ innerlich erhaben und ein Herrscher ist über alle Dinge der Welt und doch äußerlich sich aller weltlichen Ordnung und allen Anfechtungen und Leiden willig unterwirft, diesen Kern seiner ethischen und dogmatischen Anschauungen enthüllt uns hier Luther, und wir erkennen die beseligende und zu freudigem Todesmut stählende Macht, zugleich aber auch die verhängnisvolle Einseitigkeit einer Idee, welcher alle Sittlichkeit ohne christlichen Glauben als „eitel, närrisch, sträflich, verdammlich Sünd" gilt.

Sollte die Bibel so die Grundlage alles Lebens werden, so mußte sie dem ganzen Volke in echter, reiner und ansprechender Gestalt zugänglich gemacht werden. Die alten ungelenken Übersetzungen der Vulgata konnten hier unmöglich genügen. Und als Luther die Brücke zur alten Kirche abgebrochen hatte, als er mit dem Rufe „Ich bin hindurch" aus der entscheidenden Sitzung des Wormser Reichstages in seine Herberge heimgekehrt war und dann, mit Bann und Acht beladen, die stille Zufluchtsstätte auf der Wartburg gefunden hatte, machte er sich an das große, unaufschiebbare Werk, die deutsche Bibel. In der Adventszeit des Jahres 1521 begann er die Übersetzung des Neuen Testamentes; schon im September 1522 konnte sie im Druck erscheinen. In den beiden nächsten Jahren folgten die Bücher des Alten Testamentes mit Ausnahme der erst im Jahre 1532 gedruckten Propheten, und 1534 wurde zum ersten Male die ganze deutsche Bibel Luthers bei Hans Lufft in Wittenberg herausgegeben. Eine Anzahl Freunde.

besonders Melanchthon, hatten treulich geholfen, und mit ihrem Beistande trat das große Werk im Jahre 1541 in verbesserter Gestalt „auffs neu zugericht" vor die Nation.

Die außerordentliche Verbreitung, die Luthers Werk sogleich vom Erscheinen der ersten einzelnen Teile an hatte, zeigte, wie groß trotz der alten deutschen Bibel (vgl. S. 269) das Bedürfnis war, dem er entgegenkam, aber auch, wie vortrefflich er es zu befriedigen wußte. Auf den Urtext zurückgehend, gab er ein treueres Bild des ehrwürdigen Originals als irgend ein anderer Übersetzer, und zugleich war er doch weiter als irgend einer entfernt von sklavischem Anschluß an die Worte und Fügungen der fremden Sprache. Er hat ein echt deutsches Werk geschaffen, das ebenso das Gepräge seiner lebendigen, kernigen und volkstümlichen Sprache trägt wie seine Predigten und seine Reformationsschriften. Steht ihm in diesen die ganze Anschaulichkeit und urwüchsige Derbheit der mit Vergleichen und sprichwörtlichen Redensarten reich durchsetzten Ausdrucksweise des Volkes zur Verfügung, so hat er auch für seine Bibelübersetzung „die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gasse, den gemeinen Mann auf dem Markt gefraget und denselbigen auf das Maul gesehen, wie sie reden, und darnach gedolmetschet". Weiß er dort dem innigen und überzeugungsgewaltigen Glauben, dem heiligen Eifer und dem aufbrausenden Zorn seines tiefen, starken und beweglichen Gemütes packenden Ausdruck zu schaffen, so findet er in seiner deutschen Bibel den geeignetsten Ton für die naive Schlichtheit der altjüdischen und altchristlichen Erzählungen wie für die wort- und bilderreiche Fülle alttestamentlicher Poesie, für die ehernen Gebote und den donnernden Zorn Jehovahs und seiner Propheten wie für die milden Lehren Christi und seiner Apostel, für die praktische Weisheit der hebräischen Spruchdichtung wie für die phantastisch-großartigen Gemälde alt- und neutestamentlicher Weissagung. Alles hat er in heimischem Gewande seinen Deutschen ans Herz gelegt, den ganzen Schatz dieser geheiligten Überlieferungen hat er zum deutschen Volksbuche gemacht.

An den Christlichen Adel deutscher Nation von des Christlichen standes besserung. D. Martinus Luther



Titelblatt der Ausgabe vom Jahre 1520, in der Stadtbibliothek zu Breslau. Vgl. Text, S. 277.

Auf unsere Sprache und Litteratur hat Luthers Bibel einen so weitreichenden Einfluß gewonnen wie kein anderes Buch. Bei jedem Gottesdienste hörte und hört die Gemeinde Stücke aus ihr, sie bildet die Grundlage des evangelischen Kirchenliedes wie der evangelischen Predigt, und noch heute gibt die evangelische Geistlichkeit ihrer Sprache eine feierlichere Färbung durch

bewußte und unbewußte Anlehnung an die altertümlichen Sprachformen und Wendungen der Lutherbibel. Aber auch außerhalb der Kirche zeigen sich ihre weitreichenden Wirkungen. Die Meistersinger ließen die alten theologisch-scholastischen Stoffe fahren und setzten statt dessen einzelne Kapitel aus dem neu verdeutschten Gotteswort in Verse und Noten, während andere Dichter wiederum, wie einst Otfried, die Evangelien oder andere Teile des Neuen oder des Alten Testaments in gereimter Bearbeitung für fromme Leser herausgaben; auch sie mit der ausgesprochenen Absicht, die weltlichen Lieder, besonders die letzten Überbleibsel der deutschen Heldendichtung, die Gesänge von dem Berner, Herzog Ernst, Ecke und hürnen Seifried, zu verdrängen. Das geistliche Drama der Protestanten verschmähte die mittelalterliche Behandlungsweise der evangelischen Geschichte und die Legendenstoffe, um sich vielmehr der lutherischen Bibel anzuschließen, und aus der Litteratur der Folgezeit treten uns vielfach ihre Spuren entgegen, bis hinab auf die eigentlichen Schöpfer unserer modernen Litteratursprache, die Klassiker des 18. Jahrhunderts. Wie unsere Klassiker sämtlich im evangelisch-lutherischen Bekenntnis aufgewachsen sind und von den protestantischen Überlieferungen in ihrer inneren Entwickelung tiefgreifende Einwirkungen erfahren haben, so ist auch der Sprache eines Klopstock, eines Herder, des jungen Goethe und des jungen Schiller ein gut Teil ihrer Kraft, ihres Reichtums und ihrer lebendigen Freiheit aus Luthers Übersetzung der Heiligen Schrift zugeströmt, deren vorbildliche Bedeutung Goethe auch in späteren Jahren noch pietätvoll anerkannte.

Die Einigung der seit dem Verfall der mittelhochdeutschen Dichtung immer stärker mundartlich gespaltenen Schriftsprache ist durch Luthers Deutsch zwar nicht geschaffen, aber ganz wesentlich gefördert und beeinflußt worden. Schon vor Luther hatten sich nach Beseitigung der lateinischen Geschäftssprache im Verkehr der Kanzleien die mundartlichen Verschiedenheiten teilweise abgeschliffen; besonders wichtig war ein Ausgleich zwischen mittel- und oberdeutschen Spracheigenheiten, der im Schreibgebrauch der kursächsischen und der Wiener Kanzlei eingetreten war. Der Sprache der kursächsischen Kanzlei aber hat Luther sich nach eigener ausdrücklicher Angabe angeschlossen. Anderseits suchten auch seit der Erfindung der Buchdruckerkunst die großen Druckereien in ihren Verlagswerken eine möglichst einheitliche Schreibweise durchzuführen. Noch lange nach Luther haben diese über der Mundart stehenden und doch mehr oder weniger lokal gefärbten Schriftsprachen der Kanzleien und Druckereien vielen neben der Sprache des großen Reformators, oder auch im Gegensatz zu ihr, als Vorbild gedient, am längsten in Bayern und Österreich, wo die katholische Geistlichkeit noch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein dem lutherischen Deutsch Widerstand leistete. Aber gerade diese Gegnerschaft zeigte, wie sehr man in der neuen Schriftsprache Luthers Werk erkannte. Schon im 16. Jahrhundert hatten Meistersinger und Grammatiker Luthers Schriften, und besonders die Bibel, ausdrücklich als Sprachmuster bezeichnet, hatte Johann Clajus ausschließlich aus ihnen eine deutsche Grammatik zusammengestellt, die bis zum Jahre 1720 neu aufgelegt und, seit die auf Luther bezüglichen Worte von ihrem Titel entfernt waren, auch in katholischen Ländern verbreitet wurde. Hatte die Schweiz für ihre selbständige einheimische Reformation auch zunächst ihr eigenes alemannisches Schriftdeutsch beibehalten, so drang doch seit der Mitte des 16. Jahrhunderts besonders von Basel aus, wo man Luthers Bibel einführte, die lutherische Schriftsprache mehr und mehr vor, um schließlich das Feld zu behaupten. Viel tiefer aber ging natürlich von vornherein ihre Wirkung in den Ländern lutherischer Reformation. Hier hat sie vor allem das Niederdeutsche aus Kirche und Schule und, unterstützt durch die Kanzleisprache, auch aus dem Schriftgebrauch verdrängt, wodurch Deutschland vor einer Spaltung in zwei Sprachhälften bewahrt wurde. Kam doch in den lutherischen Gebieten zu der beispiellosen Verbreitung von Luthers Bibel und Reformationsschriften auch sein persönlicher Einfluß in Brief und Lehre auf einen großen Teil der Geistlichkeit und vor allem auch sein Einfluß auf den Gottesdienst, sein deutscher Katechismus, seine deutsche Liturgie, sein deutsches Kirchenlied, das deutsche Gesangbuch.

Nur Schritt für Schritt hatte Luther sich, seit er von der Wartburg nach Wittenberg zurückgekehrt war, zu der Vereinfachung und zur Verdeutschung der alten lateinischen Liturgie entschlossen, um nach evangelischem Grundsatz der Gemeinde nicht nur das volle Verständnis,

sondern auch einen thätigeren Anteil am Gottesdienst zu verschaffen. Ein Kenner und Freund der „Frau Musika", die er für die gottgefälligste Kunst und Freude erklärte, bildete er die vorhandenen Überlieferungen des kirchlichen Volksliedes (vgl. S. 265) zum evangelischen Gemeindegesang aus.

Auch er verdeutschte altkirchliche Hymnen und Sequenzen, und ältere Übertragungen oder selbständige deutsche Lieder übernahm er bald mit mehr, bald mit weniger Änderungen. So machte er das „Te deum laudamus" zu einem „Herr Gott, dich loben wir", so das großartige „Media vita in morte sumus" des Notker Balbulus im Anschluß an eine alte Verdeutschung zu einem „Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen". Der mittelhochdeutsche Pfingstleis „Nu bitten wir den heiligen Geist" wurde nur etwas erweitert, der Ostergesang „Christ ist erstanden" in ein „Christ lag in Todesbanden" umgedichtet. Die ganze naiv-innige Frömmigkeit und den volkstümlichen Ton der alten weihnachtlichen Engel- und Hirtenszenen vernehmen wir, von allen störenden Zwischenklängen befreit, in dem ewig jungen „Vom Himmel hoch da komm ich her". Und wie Luther hier nach dem Beispiel der alten geistlichen Parodien weltlicher Volksgesänge den Text der ersten Strophe und zunächst auch die ganze Melodie einem Spielmannsliede „Aus fremden Landen komm ich her" entlehnte, so weiß er auch den Stil der historischen Volksballade in dem Gedicht von zwei protestantischen Märtyrern: „Ein neues Lied wir heben an", wirksamst zu treffen. Vor allem aber war die Heilige Schrift der Lebensboden auch für seine geistliche Lyrik; in den Psalmen fand er jene vollen, starken Töne, die, seinem religiösen Empfinden aufs innigste verwandt, in seinen Liedern ganz wie aus seinem eigenen Innersten wieder hinausklangen. So bringt im Anschluß an den 130. Psalm sein „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" die ganze Gewalt seiner Erlösungssehnsucht und die ganze Festigkeit seiner Erlösungszuversicht zu ergreifendem Ausdruck, und so empfängt er aus dem 46. Psalm die Anregung zu jenem Kampf- und Heldengesang der Reformation, in dem der unerschütterliche Gottesstreiter einer Welt voll Feinden und dem Teufel selbst voll fröhlichen Vertrauens auf den himmlischen Bundesgenossen entgegenruft: „Ein feste Burg ist unser Gott".

Im Jahre 1524 gab Luther die erste kleine Sammlung geistlicher Lieder heraus; als er sie 1545 zum letzten Male redigierte, war sie nicht allein durch eigene und fremde Beiträge bedeutend angewachsen, sondern sein Beispiel hatte auch bereits eine stattliche Anzahl anderer Gesangbücher hervorgerufen, und nicht weniger folgten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Die verschiedenen Gattungen und Entstehungsarten der Lutherischen Kirchenlieder sind auch in ihnen wieder vertreten. Aber wenn schon einzelne Lieder Luthers mehr dem Zwecke, einen geistlichen Lehrstoff in faßliche Form zu bringen, als der poetisch-erbaulichen Aufgabe echter geistlicher Lyrik gerecht werden, so gilt das in weit höherem Maße von seinen dichtenden Zeitgenossen und Nachfolgern. Die Wendung der reformatorischen Bewegung vom Volkstümlichen zum Theologischen, von der Erneuerung des religiösen Lebens zur einseitigen Schätzung des Dogmas macht sich wie in der weiteren Entwickelung der evangelischen Kirche so auch in ihren Liedern bemerklich, und auch an meistersingerischer Pedanterie und Künstelei fehlt es nicht. Gleichwohl treffen neben Luther noch genug Dichter den Ton des echten kirchlichen Volksliedes, um diese Sammlungen zu einem Quell der Erbauung für Kirche und Haus, zu geistlichen Volksbüchern neben Bibel und Katechismus werden zu lassen.

So gewaltig die Förderung ist, die Deutschlands geistiges Leben dem großen Reformator verdankt, so darf man doch nicht verkennen, daß er mit der ganzen Energie seines Wesens sich auch gar manchen Anschauungen und Bestrebungen entgegengestellt hat, die dem Geiste moderner Kultur weit mehr entsprechen als der Standpunkt, den er gegen sie vertritt. Wenn er gegen Erasmus die völlige Unfreiheit des menschlichen Willens behauptet, wenn ihm rein menschliche Tugend und Wahrheitssuche nichts, Begnadigung und Offenbarung durch die Heilige Schrift alles ist, so stehen die Anschauungen der Humanisten in diesen Dingen der Gegenwart jedenfalls weit näher als die seinen. Wenn er bei der großen sozialrevolutionären Bewegung des Jahres

1525 die Obrigkeiten „wider die mörderischen und räuberischen Rotten der Bauern“ aufruft zum „Stechen, Schlagen und Würgen“, so mißachtet er über den greulichen Ausschreitungen vieler Empörer die Berechtigung ihrer ursprünglichen wirtschaftlichen und politischen Forderungen, welche durch die spätere geschichtliche Entwickelung bestätigt ist. Wenn er im Religionsgespräch zu Marburg (1529) gegen Zwinglis menschlich freiere Auffassung des Abendmahls auf der wahrhaftigen Gegenwart des Leibes und Blutes Christi im Brot und Fleisch besteht, so steckt er tiefer in den mittelalterlichen Anschauungen als der Schweizer Reformator, und an Luthers festem Beharren scheiterte die Einigung der protestantischen Parteien, wie auch sein und seiner Genossen Auftreten gegen die „Schwarmgeister“ nicht nur die Entartung, sondern auch die reinere, echte Fortbildung der deutschen Mystik von seiner Sache trennte. Aber wäre Luther nicht so durchaus von der völligen und alleinigen Wahrheit und beseligenden Kraft seiner religiösen Überzeugung durchdrungen gewesen, und hätte er nicht jene rücksichtslose, harte Energie in ihrer Bethätigung besessen, sein großes Werk wäre ungeschehen geblieben. In allen geistlichen, kirchlichen und sittlichen Fragen allein dem Evangelium, so wie es sich ihm darstellte, zu folgen, in politischen Dingen sich jeder Gewaltthätigkeit gegen die weltliche Obrigkeit in passivem Gehorsam zu enthalten, das waren ihm die unerschütterlichen Grundsätze, auf denen allein er seinen Bau fest und sicher aufführen konnte; über sie hinaus lag ihm das revolutionäre Chaos, und unerbittlich stieß er von sich, was ihm irgend dorthin zu leiten schien.



Ulrich von Hutten. Nach einem Ölgemälde, im Besitz des Historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg zu Würzburg.

Die eherne Strenge und der derb dreinfahrende Zorn des streitbaren Reformators wichen in dem traulichen Familienleben, das ihm in dem alten Augustinerkloster zu Wittenberg erblühte, in dem Verkehr mit Frau und Kindern, mit Freunden und Schülern, die sein gastlicher Tisch oft um ihn vereinte, der innigen Herzensgüte und unbefangenen Fröhlichkeit seines treuen deutschen Gemütes. Die Briefe, die er mit ihnen wechselte, die „Tischreden“, die man aus der Unterhaltung mit ihm nachschrieb, bieten dafür so manches herzerquickende Zeugnis.

Echt germanisch ist der Charakter Luthers, und echt germanisch ist das Gepräge der Reformation. Ihr Verbreitungsgebiet bezeugt die fortdauernde Geistesverwandtschaft zwischen den längst gespaltenen Stämmen der Deutschen, Niederländer, Skandinavier und Angelsachsen; bei den Romanen, Slawen und Kelten vermochte sie nirgends festen Fuß zu fassen. Aber auch in Deutschland erlahmte ihre Kraft in den Grenzgebieten, und das römische Kaisertum deutscher Nation war seinem Wesen und seiner Geschichte nach viel zu fest mit der Idee der römischen

Universalkirche verknüpft, als daß die Reformation in Deutschland nicht die heftigsten Gegenstöße hätte erfahren müssen. So wurde sie ein Quell des Streites, der bis heute nicht versiegt ist, aber niemals so wild getost hat wie im 16. Jahrhundert. Aller jener litterarischen Gattungen, die schon seit dem 14. Jahrhundert für die moralischen und sozialen, die kirchlichen und politischen Fragen der Zeit nutzbar gemacht wurden, bedienten sich die Freunde und die Feinde der Reformation für ihre Kämpfe. Satire, Schwank, Fabel und die mannigfachen Arten der Reimrede, Meistergesang und Volkslied, das Drama und der dem Vorbilde Lukians und der Renaissanceschriftsteller folgende prosaische Dialog, der Traktat und die Predigt, sie alle hallten von dem großen Streite für und gegen die evangelische Bewegung wider. Was die Humanisten dazu vorbrachten, blieb im allgemeinen durch ihre fremde Sprache dem Volke verschlossen. Aber der mutigste und feurigste unter ihnen wurde hineingezogen in die volkstümliche Strömung, welche die Reformation in ihren ersten lebensfrischen Anfängen bewegte; er vertauschte das Lateinische mit dem Deutschen, und er wurde für einige Zeit neben Luther der populärste der Streiter gegen Rom: **Ulrich von Hutten** (1488—1523).

Freilich, der fränkische Ritter, der, im Knabenalter dem Kloster entsprungen, die humanistischen Bestrebungen und Anschauungen mit den ritterlichen vereinigte und bald als Student und Wanderpoet, bald im Kriegs- und Hofdienst ein wechselvolles Weltleben führte, steht dem großen Reformator innerlich fern genug. Haftet Luther mit allen Fasern seines Wesens an der christlichen Offenbarung, so ist Hutten ganz von dem Ideal einer freien Geistesbildung auf antiker Grundlage erfüllt; will Luther nur durch die Macht des evangelischen Wortes siegen, ohne Gewaltthat wider die Obrigkeit, so appelliert Hutten kurzer Hand an das Schwert; kämpft Luther für den Glauben, so streitet Hutten für das Vaterland. Aber einig sind die beiden in dem Ringen um die Befreiung Deutschlands vom römischen Drucke, geistig verwandt in dem rückhaltlosen Einsetzen der ganzen Persönlichkeit für ihre Überzeugung und für ihre Ziele.

Persönlicher Art waren die ersten litterarischen Fehden des streitbaren Ritters, und wie er in ihnen alle humanistischen Gesinnungsgenossen und alle ritterlichen Gesippen für seine eigene und eines Verwandten Angelegenheit aufruft, so flicht er später auch in den Kampf für die großen vaterländischen Interessen doch gern das eigene Schicksal und die Sache seines Standes hinein. Unzertrennlich aber waren ihm vor allem der Kampf für die Ehre, Stärke und Unabhängigkeit Deutschlands und der Kampf gegen die römische Hierarchie.

So hat der gut kaiserlich Gesinnte schon vor den Dunkelmännerbriefen einer Sammlung von Epigrammen an Maximilian die heftigsten Ausfälle gegen den Papst und den Mißbrauch des Ablasses beigegeben. Unmittelbar nach den bissigen „Epistolae" aber warf er kühn die Ausgabe einer verbotenen Schrift des Laurentius Valla auf den Büchermarkt, welche die Konstantinische Schenkung, in der schon Walther von der Vogelweide den Ursprung des größten Unheils in Kirche und Reich gesehen hatte, als Fälschung brandmarkte, und er gab ihr eine Vorrede an den Papst voll bitterster Ironie bei. Das Buch bestärkte Luthern später wesentlich in der Überzeugung, daß niemand anders als der Papst der Antichrist sei.

Luthers Ablaßhandel betrachtete Hutten zunächst nur von seinem humanistischen Standpunkt als eine theologische Zänkerei, bei der sich hoffentlich die bildungsfeindlichen Mönche gegenseitig zu Grunde richten würden; als er aber diese Disputationen sich zu einem Kampfe um Sein oder Nichtsein der römischen Hierarchie auswachsen sah, da erkannte er, daß Luthers Sache auch die seine sei. Im Jahre 1520 ließ er dem Gefährdeten einen Zufluchtsort bei Franz von Sickingen anbieten, trat er selbst mit ihm in brieflichen Verkehr, versuchte er des Kaisers Bruder Ferdinand persönlich für die kirchlich-politische Reform zu gewinnen, wandte er sich mit Klag- und Mahnschriften an den Kaiser und an alle Stände, und noch ehe dies Jahr zu Ende ging,

welches der Nation auch die durch Huttens Stellungnahme beeinflußte Schrift des Reformators an den christlichen Adel brachte, trat Hutten mit seinem ersten deutschen Gedicht, seiner „Klag und Vormanung gegen den übermäßigen, unchristlichen Gewalt des Bapsts zu Rom und der ungeistlichen Geistlichen“ vor sein Volk.

Ähnlich wie Luther führt er hier die Tyrannei und das Aussaugesystem der verderbten römischen Kirche der Nation vor Augen, zugleich aber ruft er alle Deutschen vom Kaiser bis zum Landsknecht auf zum Kampf gegen die Hierarchie, vor allem seine Standesgenossen und die Städte:

Den stolzen Adel ich beruf,	Erbarmt euch übers Vaterland,
ir frommen Stett, euch werfet uf!	ir werden Teutschen, regt die Hand;
Wir wöllents halten in gemein:	Jetzt ist die Zeit, zu heben an
laßt doch nit streiten mich allein!	umb Freiheit kriegen, Gott wills han!

Denn, und hier kommt neben dem Ritter der Humanist zum Worte, die Zeit ist dahin, wo allein die Kirche die Wissenschaft besaß: auch die Laien haben sich jetzt ihrer bemächtigt, und sie vermögen nun zu erkennen, wie sie von den Pfaffen so lange eigennützig belogen worden sind. Gegen die öffentliche Verbrennung von Luthers Schriften eifert er in einem anderen Gedicht dieses Jahres, und eine Anzahl seiner eigenen lateinischen Streitschriften verbreitet er jetzt in deutscher Übersetzung, vor allem die Dialoge vom „Fieber“, welche mit gutem Humor die Üppigkeit des römischen Klerus verspotten, den „Vadiskus oder die römische Dreifaltigkeit“, der die lange Reihe der Mißbräuche, Laster und Anmaßungen der römischen Hierarchie in dreigliederige Gruppen zusammenfaßt, um sie vom christlichen und patriotisch politischen Standpunkt zu beleuchten, und „Die Anschauenden“, die mit warmer Vaterlandsliebe den Nationalcharakter, die Standesverhältnisse, die politischen und kirchlichen Zustände der Deutschen vorführen und zugleich die Überhebung der römischen Geistlichkeit in der Person des päpstlichen Legaten Cajetan dem Gelächter preisgeben. Diesem „Gesprächbüchlein“ gab Hutten Vorreden in deutschen Reimen bei, deren erste mit den schönen, männlichen Versen schließt:

Von Wahrheit ich will niemer lan,	da ich die Sach hett gfangen an —
das soll mir bitten ab kein Mann.	Gott wöll sie trösten! — es muß gan;
Auch schafft zu stillen mich kein Wehr,	und sollt es brechen auch vorm End,
kein Bann, kein Acht, wie fast und sehr	wils Gott, so mags nit werden gwend!
man mich damit zu schrecken meint;	Darumb wil brauchen Füß und Hend.
wiewol mein fromme Mutter weint,	Ich habs gewagt!

Denselben Geist atmet das Lied, in dem der gelehrte Ritter den Ton des Volksgesanges anschlägt:

Ich habs gewagt mit Sinnen
Und trag des noch kein Reu.

Und wenn er da zum Schlusse die guten Landsknechte und die mutigen Reuter auffordert, den Hutten nicht verderben zu lassen, so tönt es ihm bald entgegen: „Ulrich von Hutten, das edel Blut, Macht so kostliche Bücher gut“ und „Ulrich von Hutten biß (sei) wohlgemut, Ich bitt, daß Gott dich halt in Hut.“

Von einem gewaltsamen Eingreifen der Ritterschaft, in der sein Standesvorurteil den Kern der deutschen Nation sah, erwartete Hutten die Befreiung vom römischen Joch und die Durchführung der kirchlichen und politischen Reform. Franz von Sickingen, auf den die Freunde der Freiheit hofften, der auch Hutten auf seinen Burgen beherbergte, sollte alle deutschen Ritter um sich scharen, die Städte sollten sich anschließen. Auch die drückende Macht der weltlichen Fürsten dachte er durch das Bündnis des Adels mit der sonst so verhaßten Bürgerschaft zu brechen: dazu rief er in einer gereimten „Vormanung“ die „freien und Reichstet deutscher Nation“ auf, wie er sich auch für seine Person in der Beanspruchung und Ausübung des freien ritterlichen Fehderechtes durch keine fürstliche Autorität beirren ließ. Als aber der Angriff Sickingens auf den Erzbischof von Trier, der mit der Verwirklichung dieser revolutionären Pläne den Anfang machte, an der Verbündung geistlicher und weltlicher Fürstenmacht scheiterte und mit dem Tode des berühmten Kriegshauptmanns seinen Abschluß fand, war auch Hutten des Schutzes beraubt. Verfolgt, krank und mittellos fand er durch Zwingli auf der Insel Ufnau im Züricher See den

letzten Zufluchtsort; dort starb er im Jahre 1523. Der Größe deutscher Vergangenheit im Kampf gegen römische Tyrannei war ein lateinischer Dialog geweiht, der sich in seinem Nachlaß fand. Er erhob zuerst den Arminius als den „Freiesten, Unbesiegtesten, Deutschesten" zum Nationalhelden, indem er ihn dem Alexander, Scipio und Hannibal als Kriegshelden, dem Brutus als Freiheitshelden an die Seite setzte.

Die Energie des Wahrheitsdranges und die rücksichtslos durchbrechende Kraft der religiösen oder politischen Überzeugung eines Luther und Hutten hat keiner der Humanisten mehr bewiesen. Die Scheu vor den bestehenden Gewalten, der Widerwille gegen öffentliche Unruhen, Abneigung gegen Luthers Schroffheit und die Besorgnis vor Gefährdung der wissenschaftlichen Studien sowie vor einem völligen Auseinanderfallen der religiösen Parteien, das alles erwies sich bei manchem stärker als jene Mächte, die auch ihn zunächst in die Reformbewegung hineingetrieben hatten. Pirckheimer, der den Dr. Eck, Luthers bekannten Gegner im Ablaßstreit, in einer äußerst derben lateinischen Satire „abgehobelt" hatte, ließ sich unter dem Druck einer päpstlichen Zwangsmaßregel zu einem Widerruf bereit finden und wandte sich schließlich mißmutig von der evangelischen Sache. Crotus Rubeanus, der Verfasser der „Dunkelmännerbriefe", trat zur katholischen Partei über. Erasmus, dem von päpstlicher Seite vorgeworfen wurde, seine Schriften hätten den Evangelischen die Waffen geliefert, der angesehenste unter den Humanisten, die Hoffnung vieler Reformfreunde, lavierte lange in zweideutiger Weise zwischen beiden Parteien hin und her, bis er Huttens letzte Tage durch feige Intriguen gegen den Geächteten verbitterte, dadurch den Anlaß zu einer litterarischen Fehde gab, die keinem von beiden Ehre brachte, und nicht lange darauf auch mit Luther öffentlich brach. Selbst Melanchthon fand sich nur ungern in eine völlige Lösung von der alten Kirche, und auch er hatte etwas von der Unsicherheit der humanistischen Genossen. Aber der mächtige Einfluß von Luthers Persönlichkeit erhielt ihn dem Protestantismus, und so wurde Melanchthon recht eigentlich der Vermittler zwischen diesem und dem Humanismus. Er vor allem hat die klassischen Studien vor einem bildungsfeindlichen, evangelischen Radikalismus geschützt, hat sie dauernd für die evangelischen Schulen und Universitäten gewonnen.



Philipp Melanchthon. Nach einem (undatierten) Holzschnitt von Lukas Cranach, im Besitz der „Albertina" zu Wien.

Weit zündender als unter den vorsichtig abwägenden Gelehrten wirkte Luther in großen Kreisen der Geistlichkeit und in den weitesten Schichten der Laienwelt. Kein einziger Schriftsteller seines Zeitalters kann sich an Popularität irgend mit ihm messen. Und doch erheben sich

auch in der volkstümlichen Litteratur unter Führung altgläubiger Geistlichen gar laute und zornige Stimmen gegen ihn und sein Werk. Sein heftigster und bedeutendster Gegner unter den deutschen Schriftstellern ist **Thomas Murner**. Vermutlich 1475 zu Oberehnheim im Elsaß geboren, wuchs Murner in Straßburg auf, trat dort 1491 in den Franziskanerorden und hat auch den verhältnismäßig größten Teil seines unsteten Lebens in Straßburg zugebracht. Zum Priester geweiht, hat er besonders an den Universitäten Freiburg, Paris, Krakau, Basel teils studiert, teils als Doktor der Theologie und der Jurisprudenz gelehrt; als Prediger, in Sachen seines Ordens und des Kirchenstreites ist er bald hier, bald da in Deutschland und im Ausland aufgetreten. Aus dem Elsaß vertrieb ihn als Feind der Reformation im Jahre 1525 der Bauernkrieg; einige Jahre kämpfte er in der Schweiz gegen die Kirchenneuerung, und als er auch von dort vor den Folgen seiner Streitigkeiten flüchten mußte, fand er in Oberehnheim eine Stelle als Pfarrer, in der er im Jahre 1537 starb.

Murner stand dem Humanismus nicht fern. Er war ein Schüler Jakob Lochers; das Studium der lateinischen Poeten hat er verteidigt, freilich durchaus nicht mit der Schärfe und Entschiedenheit seines Lehrers, aber doch soweit es sich mit den Ansprüchen der Theologie vereinigen ließ; seine Studenten hat er in lateinischer Metrik unterwiesen und ihnen den Vergil interpretiert; die „Äneis" übertrug er in deutsche Reimverse, und Kaiser Maximilian hat ihm den Dichterlorbeer verliehen. Aber früh schon hat er die Humanisten seiner Heimat gegen sich aufgebracht, als er, ein eifersüchtiger Vertreter klösterlicher Ansprüche auf die Schulen gegen Wimphelings pädagogische Reformpläne, dessen „Germania" angriff. Er setzte ihr eine „Germania nova" entgegen, die unter persönlicher Beleidigung des Gegners besonders dessen Behauptung bestritt, daß das Elsaß historisch zu Deutschland gehöre, und mit noch schlechteren Gründen, als jener sie angewandt hatte, die ehemalige Zugehörigkeit des Landes zu Frankreich verteidigte.

Wimphelings persönliche Empfindlichkeit, die Verehrung, die er unter seinen Anhängern genoß, und das beleidigte deutsche Nationalgefühl der Straßburger vereinigten sich, um die heftigsten Angriffe auf den verwegenen Mönch von allen Seiten heraufzubeschwören, gegen die er sich nicht minder hitzig wehrte. Auch durch seine Bemühungen um den akademischen Unterricht verdarb es Murner mit den Gelehrten. Um den Studenten die Wissenschaft so schnell und bequem wie möglich einzutrichtern, legte er sich auf die wunderlichsten mnemotechnischen Kunststücke: die Grundsätze der Logik und der Jurisprudenz brachte er ihnen durch Spielkarten bei, die mit den betreffenden wissenschaftlichen Stichwörtern versehen waren, während er die Regeln der lateinischen Metrik durch das Schach- und Puffspiel lehrte. Nicht anders als diese Kuriositäten, die er als staunenswerte Entdeckungen veröffentlichte, wurde von den Fachgelehrten seine ohne genügende Sachkenntnis ausgeführte wörtliche Übersetzung der römischen Institutionen ins Deutsche als Eselsbrücke verurteilt. Doch sprach in diesem Falle auch der Konkurrenzneid der zünftigen Juristen mit gegen das an sich verdienstliche Unternehmen, das römische Recht den Laien zugänglich zu machen.

Jedenfalls bot der ebenso flüchtige und äußerliche wie vielgeschäftige und streitlustige Mönch in seinem wissenschaftlichen Treiben selbst Angriffspunkte genug, und auch in seinen geistlichen Ämtern hat er nicht allein mit den kirchlichen Gegnern, sondern auch mit den eigenen Ordensgenossen gewiß nicht ohne persönliche Schuld allerlei Unfrieden gehabt. Mögen ihm nun Vergehen, wie sie ihm vorgeworfen wurden, wirklich zur Last fallen oder nicht, zweifellos fehlte ihm ebenso in sittlichen wie in wissenschaftlichen Dingen der rechte Ernst und die sichere Grundlage bei einer unüberwindlichen Neigung, die Schwächen anderer zu tadeln und zu verspotten. Murners eigentliches Element war die satirische Sittenpredigt; er hat sie als Kanzelredner wie als Dichter gepflegt. Beides geht bei ihm Hand in Hand, und für beides hat er sich an berühmte Straßburger Muster angeschlossen: für die Predigt diente ihm Geiler von Kaisersberg, für die gereimte Satire Sebastian Brant als Vorbild. Geilers Manier, die alltäglichsten Dinge als

allegorische Unterlage für überraschende geistliche Auslegungen volkstümlichen Stils zu verwenden, hat er in einem Gedichte „Die geistlich Badenfahrt" nachgeahmt, in dem er voll frommen Dankes für eine erfolgreiche Badekur, die er durchgemacht hatte, alle Einzelheiten der Behandlung des Körpers beim Bade auf die Reinigung des Sünders durch Christus in einer stellenweise an unfreiwillige Parodie streifenden Weise gedeutet hatte. Ehe dies wunderliche illustrierte Reimwerk im Druck erschien (1514), hatte Murner schon in Frankfurt a. M. eine Reihe von Predigten gehalten, zu denen ihn sicherlich das Beispiel von Geilers Reden über Brants „Narrenschiff" angeregt hatte, und im Jahre 1512 ließ er das, was er damals auf der Kanzel gesprochen, in poetischer Form als „Die Narrenbeschwörung" und „Die Schelmenzunft" ausgehen.

Beide Dichtungen zeigen schon die typische Anlage von Murners Satiren. In irgend einem poetischen Rahmen bringt er eine Anzahl von Thoren zusammen. Die Albernheiten, Schwächen, sozialen, kirchlichen, politischen Übelstände, die sich in ihnen verkörpern, kennzeichnet er kapitelweise zunächst durch einen Holzschnitt und ein als Überschrift dienendes volkstümliches Schlagwort, dann folgt eine ausführlichere Erörterung, bei der er bald den Thoren reden läßt, bald eine halbdramatische Gesprächszene vorführt, bald selber das Wort nimmt, um mit Witz, Hohn oder Tadel jene Fehler und Schäden zu geißeln. Die Grundanlage ist also dieselbe wie in Brants „Narrenschiff", und in der „Narrenbeschwörung" geht der Anschluß an dieses so weit, daß Murner eine ganze Anzahl von Holzschnitten aus Brants Werk entlehnt, mehrfach dieselben Motive behandelt, in einzelnen Fällen sogar Brantsche Verse ohne wesentliche Veränderung übernimmt und in der Vorrede auch ausdrücklich auf das Werk des Straßburger Stadtschreibers verweist. Bei alledem unterscheidet Murner sich doch sehr wesentlich von seinem Vorbild. Wo Brant Gelehrter ist, da ist Murner Volksprediger. Er trägt nicht klassische Sentenzen zusammen, er schöpft dafür weit voller und unmittelbarer aus dem Leben seiner Zeit, das er mit satirischem Scharfblick beobachtet und mit mehr Witz und mit einer größeren Fülle volkstümlicher Ausdrücke und Wendungen als jener darstellt und verspottet. Die metrische Form macht ihm nicht die geringste Schwierigkeit. Ungezwungene, wohlgebaute Verse strömen ihm mühelos zu. Aber seine Satire hat auch etwas Niedrigeres. Er scheut vor den unanständigsten Dingen und Worten nicht zurück, und weder ein Gefühl persönlicher Würde noch geistliches Standesbewußtsein hält ihn in Schranken. Die anerkennenswerte Rücksichtslosigkeit, mit der er die Sittenverderbnis des Klerus so gut wie die irgend eines anderen Standes geißelt, wird durch die Art, wie er von den Dingen redet und sich selbst mit hineinzieht, zur cynischen Offenheit. Dabei bringt ihn seine geringe Erfindungsgabe und seine hastige Arbeitsweise zu mancherlei lästigen Wiederholungen und zur Vernachlässigung der ursprünglichen Anlage seiner Gedichte.

Die „Schelmenzunft" und die „Narrenbeschwörung" behandeln im Grunde dasselbe Thema nach einem wenig abweichenden Plan, jene in kürzerer, diese in ausführlicherer Fassung. Obwohl ein Schelm (d. h. ursprünglich ein toter Körper, Aas) eigentlich einen schlimmeren Gesellen bezeichnet als ein Narr, so sind es doch keine wesentlich verschiedenen, ja in einzelnen Kapiteln genau die gleichen Verkehrtheiten, die in beiden Gedichten gegeißelt werden. Und daß Murner sich im einen Fall als den Schreiber der „Schelmenzunft" einführt, der alle ihre Mitglieder in die Liste einträgt (vgl. die Abbildung, S. 289), im anderen Fall als den Gaukler, der alle Arten von Narren beschwört, um sie aus Deutschland zu vertreiben, hat um so weniger einen rechten Unterschied zu bedeuten, als diese Einkleidungen auf den weiteren Inhalt der beiden Dichtungen gar keinen Einfluß haben.

So sind auch die beiden zunächst folgenden Satiren Murners „Die Mühle von Schwindelsheim oder Gretmüllerin Jahrzeit" und „Die Geuchmat" nichts weiter als

Variationen auf das alte Narrenthema. Nur wird hier eine einzelne Thorengattung in den Vordergrund gerückt. Die „Geuchmat" (d. h. die Kukuswiese) handelt ausschließlich, die „Mühle von Schwindelsheim" vorzugsweise von den Liebesnarren und -närrinnen, die auch für die Fastnachtsspiele beliebte Figuren abgaben.

Zu ihrem, der „Gäuche", Kanzler ist der ehemalige Zunftmeister der Schelme und Beschwörer der Narren aufgerückt. Er bringt sie allesamt auf die Wiese zusammen, wo Venus die Herrschaft führt, und verliest ihnen in prosaischer Fassung die zweiundzwanzig Artikel der Gauchzunft sowie später noch allerlei weitere Gesetze und Lehren rechter Liebesthorheit; zwischen ihnen ziehen sich die typischen Schilderungen der einzelnen Narrenarten in Bild und Reimrede hin, die hier auch durch zahlreiche Beispiele aus der biblischen und weltlichen Geschichte belegt werden. Im Jahre 1514 verfaßt, war die Herausgabe des bedenklichen Gedichtes, in dem sich auch Murners Ordensgenossen angegriffen sahen, durch den Straßburger Rat nicht gestattet worden, so daß Murner es erst fünf Jahre später mit mancherlei Änderungen in Basel drucken lassen konnte. Aber er hatte es sich doch nicht versagen können, wenigstens einen Teil seiner Spöttereien gegen die männlichen und weiblichen Venusdiener alsbald der Öffentlichkeit zu übergeben. Eine Mühle Schwindratzheim oder Schwingelsheim bei Straßburg, an die sich der Volkswitz geheftet hatte, brachte ihn auf den Einfall, nach der „Mühle von Schwindelsheim" Leute, die von den verschiedensten Arten des Schwindels, d. h. wiederum von allerlei Schwächen und Verkehrtheiten, besessen sind, pilgern zu lassen, und der volkstümliche Ausdruck „Gretmüllerin" für Buhlerin gab ihm das Motiv ein, daß die Begehung des Jahrtages der verstorbenen Müllerin die Besucher dorthin zieht. Es ist der Kultus der „Gretmüllerin" in jener anrüchigen Bedeutung des Wortes, der vor allem die buhlerischen Thoren und Thörinnen aller Stände dort ihre Gaben zum Seelopfer bringen läßt, wobei sie denn wie in der „Geuchmat" charakterisiert werden.

Die Schilderungen auch dieser beiden Satiren sind kulturhistorisch wertvoll, so einseitig der bissige Mönch, der über die ganze Welt die Lauge seines Spottes gießt, als eheloser Frauenverächter gerade in der Auffassung der Liebe und in der Zeichnung des weiblichen Geschlechtes erscheint. Auffällig ist bei allen Versicherungen über den moralischen Zweck seiner Poesie die sichtliche Vorliebe, mit der es ihn gerade zu diesem schlüpfrigen Gegenstande immer wieder hinzieht, auffällig sind auch die eingehenden Kenntnisse, die er auf diesem Gebiete entwickelt. Das Zeitalter konnte in der Mischung von Ernst und Posse, von Moral und Obscönität recht viel vertragen, aber dieser Sittenprediger auf der Venuswiese in Mönchskutte und Narrenkappe hatte doch schon für seine Zeitgenossen etwas Fratzenhaftes. Spott und Klatsch hefteten sich an ihn, und es wurde sein Schicksal, auch da, wo er um heilige und ernste Dinge stritt, als Narr behandelt zu werden.

Die Verderbnis des geistlichen Standes und des kirchlichen Lebens hatte Murner mit so grellen Farben dargestellt wie nur irgend einer. Mit Luthers Kampf gegen die bestehende Kirche trat an ihn die Frage heran, welche Folgerungen er aus seinen eigenen Angriffen ziehen wollte. Wie nicht anders zu erwarten war, blieb er unter der beträchtlichen Menge derjenigen stehen, welche über die herrschenden Zustände Klage führten, aber vor einer Radikalkur zurückschreckten. Die gründlichen Enttäuschungen, welche Päpste und Konzilien allen Reformfreunden bereitet hatten, reichten nicht aus, um ihn zu belehren, daß eine Besserung von oben herab nicht mehr zu hoffen war. Völlig im Bannkreise der kirchlichen Autorität befangen, vermochte er den Blick nicht bis zu dem eigentlichen Sitz und bis zu dem Ursprung des Übels zu erheben. Für den allbezwingenden religiösen Drang nach einem unmittelbaren, persönlichen Verhältnis zu Gott, wie er Luthers Innerstes bewegte, hatte er so wenig Verständnis wie für das Aufflammen des deutschen Patriotismus gegen die Zwingherrschaft der römischen Hierarchie. Er sah in der evangelischen Bewegung nur die Auflösung der bestehenden Ordnung, und das war ihm das größte Unheil und der größte Frevel.

So war er naiv genug, an Luther das Ansinnen zu stellen, daß er zur Vermeidung der Beunruhigung frommer Laien die öffentliche Erörterung von Glaubensfragen unterlassen und sich

auf Verhandlungen zur Beseitigung kirchlicher Mißbräuche beschränken möge, und mit der Berufung auf die Überlieferung und die Organe derselben kirchlichen Autorität, die Luther von vornherein verneinte, wollte er ihn widerlegen. In diesem Sinne wandte er sich zunächst im Jahre 1520 mit einer „christlichen und brüderlichen Ermahnung" an Luther in versöhnlichem Tone. Doch je offener die Auflehnung des kühnen Reformators gegen die kirchliche Gewalt zu Tage trat, um so erregter wurde auch die Sprache seines Gegners, und in Erwiderung auf Luthers Schrift an den christlichen Adel denunzierte er ihn schon dem deutschen Kaiser als einen Catilina, der den Aufruhr wider die Obrigkeit predige und alle Standesunterschiede beseitigen wolle. Man darf daher sicher annehmen, daß Murner Luthers Sache nicht fördern, sondern schädigen wollte, wenn er dessen lateinische Schrift „von dem babylonischen Gefängnis der Kirche", welche den kühnen Stoß gegen die katholische Lehre von den Sakramenten ausführte, ins Deutsche übertrug. Seine Feinde warfen ihm sogar vor, er habe ursprünglich Luthers Text in boshafter Weise gefälscht, obwohl er dann anders gedruckt worden sei; aber sie kannten kein Maß in ihren Angriffen. Luther selbst freilich begnügt sich, den „Murnar" in einem kurzen Anhang zu einer Streitschrift wider den „Bock Emser" ironisch als einen Schwätzer abzufertigen, der im Grunde nicht wisse, worauf es ankomme; andere aber, wie vor allem der mit Murners Lebensverhältnissen sehr vertraute Matthäus Gnidius in seinem Pamphlet „Murnarus Leviathan", haben, man weiß nicht auf Grund wie vieler Thatsachen, wie vieler Klatschereien und Übertreibungen, die Persönlichkeit des verhaßten Mönches auf das hämischste angegriffen und verdächtigt. Auch die bedeutendste dieser gegen ihn gerichteten Prosasatiren, der „Karsthans" eines Ungenannten, behandelt ihn nicht nur geringschätzig wegen seiner närrischen Dichtungen, sondern schiebt seiner Polemik auch niedrige Gewinnsucht unter und nennt ihn mit Bezug auf die freundlichen Formen, die er bei seinem Streit gegen Luther mehrfach beobachtet habe, eine böse Katze, die vorne lecke und hinten kratze. Die spöttische Anspielung auf den Namen Murner, die zugleich darin liegt, findet auch

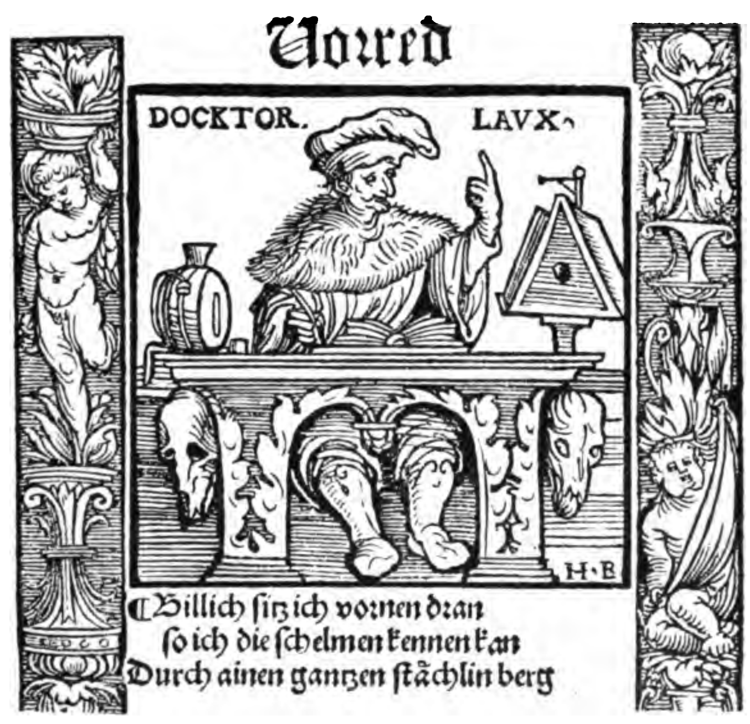


Bild aus Murners „Schelmenzunft". Nach der Augsburger Ausgabe von 1513, in der königl. Bibliothek zu Berlin. Vgl. Text, S. 287. — stächlin berg = stählernen Berg. Was Docktor LAVX bedeutet, ist noch nicht erklärt.

in der bildlichen Darstellung des Angegriffenen mit einem Katzenkopf in diesem wie schon in einem früheren Pamphlet ihren Ausdruck.

Murner antwortete zunächst weit maßvoller und mit offenbar ehrlicher Entrüstung. Auch aus einem Liede „vom Untergange des christlichen Glaubens" spricht wirklicher Schmerz über den Umsturz der alten Religion, und es kommt uns zum Bewußtsein, wie manche Blüte innigen Empfindens der scharfe Wind der Reformation zugleich mit religiösen Mißbräuchen aus unserem Volksleben fortgefegt hat, wenn wir Murners rührende Bitte lesen:

Ach, frummen Christen gmeine, wölt ir der Heilgen nit,
behaltet doch allaine Mariam, ist mein Bit.

Und wen sollte seine Versicherung nicht ansprechen, daß er sich verpflichtet fühle, für den alten Glauben wider die Neuerung zu kämpfen wie ein redlicher Mann, dem eine Burg anvertraut ist, und der Schwert und Schild so lange gebraucht, wie er sich verteidigen kann, wenn er aber bezwungen wird, doch seine Ehre gewahrt hat? Aber wenn er gleich darauf gelobt, daß er zur Unterwerfung bereit sei und alles unterlassen wolle, falls etwa Kaiser, Fürsten, Obrigkeit ihm Einhalt gebieten sollten, so erscheint doch dieser Mann der Ordnung in seiner ganzen Kleinheit neben einem Luther und Hutten.

Und auch seine Mäßigung bewahrte er nicht lange. Nannte er schon in einer Prosaschrift Luther einen wütenden Bluthund, so ließ er vollends in seiner witzigsten satirischen Dichtung: „Von dem großen lutherischen Narren" (1522), allem Ingrimm, Hohn und Haß, den er gegen seine Widersacher und ihre Bestrebungen aufgespeichert hatte, freien Lauf. Ein Schriftencyklus des Franziskanermönches Eberlin von Günzburg, „Die fünfzehn Bundesgenossen", welcher die stärksten Ausfälle gegen die Aussaugung Deutschlands durch Rom und die faulen und betrügerischen Bettelmönche mit tief eingreifenden kirchlichen, politischen und sozialen Reformvorschlägen verband, erregte ihn heftig durch die Angriffe des Ordensgenossen auf seinen eigenen Stand; aber sie kam ihm auch zu statten, um die Neuerung als den Umsturz zu brandmarken, und sie half ihm, eine Einkleidung für seine Satire zu finden.

Zunächst freilich tritt er doch wieder in seiner alten Rolle als Narrenbeschwörer auf, wobei er nun kein Bedenken trägt, auf den beigegebenen Holzschnitten sich selbst als den Murner mit dem Katzenkopf darzustellen. So fördert er aus dem krankhaft geschwollenen lutherischen Riesennarren eine große Anzahl einzelner Thoren ans Tageslicht. Unter ihnen aber befinden sich auch die fünfzehn Bundesgenossen, deren jeder von sich selbst eine Günzburgs Ausführungen parodierende Charakteristik gibt, und weiter werden ihm noch die Pamphletisten, die gegen Murner geschrieben haben, aus den verschiedensten Körperteilen herausgeschafft. Alle zusammen vereinigen sich nun unter Luther als Hauptmann, der ihnen den „Bundschuh", das Symbol des Volksaufruhrs, so verlockend wie möglich zu machen weiß. Sie erstürmen, verwüsten und berauben Kirchen und Klöster; dann geht es gegen eine weltliche Feste, in der sie ihren kühnen Hoffnungen zum Trotz nur ein Schwein erbeuten, schließlich gegen die Burg, in der Murner wie in seinem Liede für den alten Glauben kämpft. Nach verschiedenen Unterhandlungen gelingt es, ihn dadurch zum Aufgeben des Widerstandes zu bringen, daß ihm Luthers Tochter zur Ehe versprochen und die bequeme Zuchtlosigkeit des „lutherischen Ordens" klar gemacht wird. Die Hochzeit wird gefeiert, aber im Brautgemach entdeckt Murner, daß das Mädchen einen greulichen Grindkopf hat, und jagt es, da ja ein Sakrament der Ehe für den lutherischen Orden nicht mehr besteht, mit Schlägen hinaus. Damit konnte die Geschichte eigentlich zu Ende sein, aber Murner hat das Bedürfnis, seine Gegner im Schmutzwerfen gründlich zu übertrumpfen. Luther stirbt unter Ablehnung des Sakramentes; seinen Leichnam läßt Murner in den Abtritt werfen, was noch durch einen unflätigen Holzschnitt illustriert wird, und er selbst als Kater macht dazu mit den Tieren seines Geschlechts die Katzenmusik. Zum Schluß wird das Anfangsmotiv, das Murner längst aus den Augen verloren hatte, wieder aufgenommen: der große lutherische Narr ist durch die Entleerung seines Inneren so von Kräften gekommen, daß er stirbt. Sein Testamentsvollstrecker ist der Dichter, der aus dem Nachlaß die Narrenkappe -- für sich selbst in Anspruch nimmt.

Der Hauptzweck der ganzen Satire ist der, aller Welt den gemeingefährlichen revolutionären Charakter der lutherischen Bewegung vor Augen zu führen, und daß dies kein Kampf gegen Windmühlen war, sollte der Bauernkrieg nur allzu bald beweisen. Eine gerechte Würdigung des religiösen Kernes jener Bestrebungen, eine richtige Vorstellung von den lebensmächtigen Keimen, die sie in sich bargen, ist natürlich weder in einem solchen Werke noch von einer Natur wie Murner zu erwarten. Ihm genügt schon die Ungeheuerlichkeit des Gedankens, daß die Kirche jahrhundertelang geirrt, ein einzelner Mensch ihr gegenüber recht haben sollte, zu Luthers Widerlegung. Aber die drei Fahnen mit den Inschriften „Evangelium, Freiheit, Wahrheit", unter denen Murner selbst den lutherischen Bundschuh ausrücken läßt, waren durch die boshaften Glossen, die er über sie machte, nicht zu Falle zu bringen, und ihre Träger haben sie durch allen Aufruhr, alle Verwirrung und alle Kämpfe, die sie selbst und ihre Gegner heraufbeschworen, schließlich zum Siege geführt.

Auf Luthers Seite war unter den Geistlichen, die mit der Waffe der deutschen Satire fochten, einer der lautesten Rufer im Streit Erasmus Alberus, ein Rheinhesse, der bei Luther in Wittenberg studiert hatte und teils in seiner Heimat, teils in den verschiedensten Gegenden von den Alpen bis zur Nord- und Ostsee als Lehrer und Geistlicher gewirkt hat, bis er im Jahre 1553 in Mecklenburg starb.

In Prosa, Reimrede und Lied hat er als treuer Schildknappe Luthers für dessen Sache gegen feindliche Grundsätze wie gegen einzelne Persönlichkeiten gestritten, mochten sie nun im katholischen Lager oder in einer der nichtlutherischen Reformparteien auftauchen. Das Mönchtum hat er am empfindlichsten mit dessen eigener Waffe getroffen, indem er ein lateinisches Werk, welches zur Verherrlichung des Franziskanerordens und seines Stifters eine Parallele zwischen dem Leben Jesu und dem des Franz von Assisi durchführte, in „der Barfüßer Mönche Eulenspiegel und Alcoran" teilweise verdeutschte und mit seinen Randbemerkungen versah; Luther schrieb eine Vorrede dazu. Das Augsburger Interim, jene vorläufige Neuordnung der kirchlichen Verhältnisse vom Jahre 1548, die eine Flut von Flugschriften hervorrief, hat auch er in einem Dialog angegriffen, und das verhängnisvolle Abbiegen der freiheitlichen protestantischen Bewegung in engherzigen pfäffischen Dogmenstreit verrät seine Schriftstellerei schon, wenn er die Erörterung, „das der Glaub an Jesum Christum alleyn gerecht und selig mach", gegen Jörg Witzel, einen ehemals protestantischen Reformkatholiken, als gegen einen „Mammeluken und Ischariothen", richtet, wenn er innerhalb der antipäpstlichen Parteien „wider das Lesterbuch des hochfliehenden Osiandri, darinnen er das gerechte Blut Jesu Christi verwirft" oder „wider die verfluchte Lere der Carlstadter" poltert und Zwinglis und Calvins Ketzereien zum höllischen Feuer verdammt. Auch in seinen Liedern verleugnete er seine streitbare Natur nicht, mochte er nun mit ihnen unmittelbar in die kirchlich-politische Bewegung eingreifen, oder mochte er sie für den evangelischen Gemeindegesang bestimmen; selbst die äsopische Fabel erhält unter seinen Händen jene protestantisch-polemischen Beigaben, deren bereits gedacht wurde (vgl. S. 236). So wird der Esel, der sich in die Löwenhaut steckt, bei ihm zum Abbild des Papstes, der mit seiner angemaßten Herrschaft jahrhundertelang die Welt betrügt, bis ihm Dr. Luther die Eselsohren hervorzieht und das stolze Fell abstreift; und wo sich irgend eine Gelegenheit bietet, nimmt er sie wahr zu Ausfällen gegen Möncherei, Heiligenverehrung, Reliquienkult und Ablaß, gegen die scholastischen Feinde der Humanisten, aber auch gegen alle evangelischen Sektierer. Doch bewegt sich dies „Buch von der Tugend und Weißheit, nemlich neunundviertzig Fabeln, der mehrer Theil aus Esopo gezogen" keineswegs durchweg in diesem Kreise. Die Moral beschränkt sich häufig genug auf allgemeine soziale und ethische Lehren, und die Erzählung bietet auch als solche ein Interesse. Sie ist oft von lebhafter Anschaulichkeit, namentlich auch dadurch, daß der Dichter die Dinge in deutsche Gegenden versetzt, die ihm wohlbekannt sind, und die er gelegentlich mit ansprechender Naivetät, oft freilich auch mit komischer Gründlichkeit schildert.

Bei den nahen Beziehungen der Satire zum Drama, die uns schon mehrfach entgegengetreten sind, erscheint es fast selbstverständlich, daß auch dieses vielfach dem Kirchenstreit dienstbar gemacht wurde. Ein Gedicht wie Murners „Lutherischer Narr", das von einem beliebten Motiv der Fastnachtsaufzüge ausging, hätte zum großen Teil ohne Veränderungen als

Fastnachtsspiel aufgeführt werden können. Ebenso hätte so mancher der lateinischen wie der deutschen polemischen Prosadialoge den Anforderungen, die man damals an ein Drama stellte, völlig genügt. Anderseits sahen wir, wie schon vor der Reformation das Fastnachtsspiel und das geistliche Drama auch Gegenstände behandelten, die mit den brennenden Fragen der Reformationszeit die nächste Berührung zeigten, und schon das lateinische Humanistendrama verfolgte gelegentlich polemische Zwecke. So haben denn auch alle diese Gattungen zur Schaffung und Ausbildung eines protestantischen Tendenzdramas ihr Teil beigetragen.

Das Fastnachtsspiel wurde vor allem in den kirchlichen Kämpfen der Schweiz als Waffe für die Reformation benutzt. Schon in den Jahren 1515—16 hatte in Basel der aus Nürnberg eingewanderte Meistersinger und Buchdrucker Pamphilus Gengenbach zwei Fastnachtsspiele voll ernster moralischer und politischer Satire aufführen lassen; etwa im Jahre 1521 verwertete er ebenso in einer „Gauchmatt" das auch von Murner benutzte Motiv, und ungefähr in derselben Zeit hat er, gleichfalls in dramatischer Form, wenn auch nicht auf der Bühne, Papst und Priesterschaft als „die Totenfresser" verhöhnt, weil sie sich von den Geldspenden mästen, welche für die Seelen der Verstorbenen von den bethörten Hinterbliebenen entrichtet werden. Luthers Kampf gegen den Ablaß hat dies eindrucksvolle, so ziemlich älteste Erzeugnis des protestantischen Tendenzdramas hervorgerufen, und der bedeutendste Vertreter dieser Gattung hat es für ein großangelegtes geistliches Fastnachtsspiel verwertet. Es ist der Berner Nikolaus Manuel, ein tüchtiger Maler, zeitweilig auch ein rüstiger Kriegsmann, der die Reformation mit leidenschaftlichem Eifer und nicht am wenigsten durch seine Dramen förderte.

In seinem zur Fastnacht des Jahres 1522 in Bern von Bürgersöhnen öffentlich aufgeführten Spiel, „darinn die warheyt in schimpffs wyß (scherzweise) vom Babst und siner priesterschafft gemeldet wirt", geht er von dem Gengenbachschen Motiv aus. Die Freude der Geistlichkeit und ihrer Anhängsel an der Ausbeutelung der Laien durch die kirchlichen Gnaden- und Strafmittel, von denen die Gläubigen ihr Heil auch nach dem Tode noch abhängig wähnen, wird gedämpft durch die Anzeichen, daß dies ganze System vor der Aufklärung aller Stände durch die Bibel zusammenzubrechen droht. Der Papst und seine Umgebung aber lassen sich dadurch in ihrem widerchristlichen Treiben nicht beirren. Effektvoll läßt der Dichter den Statthalter Christi das inständige Gesuch eines Ordensritters um Hilfe im Kampf gegen die andringenden Türken ablehnen, weil er seine Soldaten gebrauche, um durch die Bekriegung christlicher Mächte den Kirchenstaat zu vergrößern, und nicht minder wirksam läßt er bei dem prunkenden Aufzuge des Papstes und seiner Kriegerscharen plötzlich die Apostel Petrus und Paulus als Zuschauer hervortreten, um den armen Fischer mit Staunen erfahren zu lassen, daß jener Dreifachgekrönte sich seinen Statthalter, den gewaltigen päpstlichen Länderbesitz das Erbe Petri nenne. Auf seine Einwendungen, daß er doch von alledem nicht das Mindeste besessen habe, muß Petrus von einem Höfling hören, das habe er vermutlich im Laufe von mehr als 1400 Jahren vergessen, während man über seinen Aufenthalt in Rom durch Chroniken unterrichtet sei, ja ihm wird gar mit dem päpstlichen Bann gedroht, und in entrüstetem Zwiegespräch schütten die beiden Apostel ihr Herz über den schreienden Gegensatz zwischen dem Leben Jesu und dem seines angeblichen Statthalters aus, während das herzliche Gebet eines frommen Predigers zu Christo um Beseitigung des papistischen Unwesens und Herstellung wahrhaft evangelischen Lebens den Schluß bildet.

Ganz an demselben Punkte wie Luther setzt also Niklas Manuel mit seinem Angriff auf die bestehende Kirche ein: der Hauptquell ihrer materiellen und geistigen Machtmittel, die über den Tod hinausreichende Gewalt über das Heil der Seele durch Bann und Ablaß, wird ihr abgeschnitten, ihre Rechte und Pflichten werden allein nach dem Evangelium gemessen, dem Maßstabe, den jetzt jeder Laie selbst in Händen hat. Das ist auch das Grundmotiv seiner beiden nächsten polemischen Fastnachtsstücke, einer kurzen, gleichfalls im Jahre 1522 aufgeführten Szene, welche wie Lukas Cranachs bekannter Holzschnittcyklus der hoffärtigen Pracht des Papstes und seiner Umgebung die demütige Armut Christi und seiner Apostel gegenüberstellt, und des kleinen Spieles vom Ablaßkrämer, das einen solchen geistlichen Schacherer in die Hände der betrogenen Dorfweiber fallen und unter Foltern alle seine Sünden und Betrügereien bekennen läßt.

Manuels Kunst schließt sich an das schweizerische Volksschauspiel an, welches unter Einfluß der gerade dort zu Lande besonders breit ausgestalteten geistlichen Aufführungen eine größere Ausdehnung und die Vorführung größerer Massen auf der Bühne auch bei weltlichen Darstellungen liebte. Die Figuren seiner Stücke weiß er mit sicheren, derben Strichen höchst anschaulich und lebenskräftig vor Augen zu bringen. Seine Sprache ist echt volkstümlich, voll gesunden Humors, aber auch ohne jede Scheu vor rohen Kraftausdrücken. Er läßt seiner Satire durch keine Ehrfurcht vor der bestehenden Ordnung Zügel anlegen, aber so grimmig sie auch der ganzen Klerisei zu Leibe geht, so herzlich und warm kommt doch die Liebe zu der von allem kirchlichen Pomp und Dunst befreiten Gestalt des Heilands und seiner Apostel und das Verlangen nach der alten einfachen Innerlichkeit des Christentums zum Ausdruck. Das niedere Volk, der Bauer ist der Stand nach dem Herzen des Dichters, den er am liebsten gegen das Pfaffentum ins Feld führt; ja, das im Jahr des Bauernkrieges entstandene Spiel vom Ablaßkrämer zeigt uns die Dorfbevölkerung in vollem wilden Aufruhr gegen den verhaßten Feind, und dessen grausame Vergewaltigung belacht der Dichter vergnüglich mit seinem Publikum.

Nach dem furchtbar blutigen Verlauf der Bauernrevolution ist fast überall ein Stocken der volkstümlichen Strömung in der protestantischen Litteratur zu bemerken. Auch Manuels Reformationsspiele nehmen jetzt einen gelehrteren Charakter an. Sie werden zu Gesprächen, die nicht mehr für die Aufführung bestimmt sind.

Eines, „Barbali", ist eine lange, von biblischen Beweisen strotzende Disputation, in der ein elfjähriges Mädchen ein ganzes Kollegium von geistlichen Widersachern aus der Schrift über die Verwerflichkeit des Nonnentums belehrt. Die „Krankheit der Messe" ist ein Prosagespräch, das mit köstlicher Laune und mit reicher Verwendung volkstümlicher Redensarten, aber im übrigen nicht sowohl in der Art des Fastnachtsspiels als in der des humanistischen Dialogs die Nöte der sterbenden Messe und ihrer hilflosen Freunde schildert, und in demselben Stile ist das angehängte „Testament der Messe" gehalten.

Mehr und mehr Einfluß gewann in der Schweiz wie auch in anderen Gegenden die **lateinische Schulkomödie** auf das protestantische Tendenzdrama. Terenz war ein Lieblingsschriftsteller wie der mittelalterlichen so auch der humanistischen Unterrichtsanstalten. Und als seit den zwanziger Jahren, besonders seit Luthers Ermahnung an die deutschen Städte zur Aufrichtung christlicher Schulen vom Jahre 1524, die evangelischen Lateinschulen aufblühten, stand das Lesen, Auswendiglernen und Recitieren des Terenz vielfach im Mittelpunkte des Unterrichts. Aber auch öffentliche Aufführungen terenzianischer Komödien wurden häufig, besonders zur Fastnachtszeit, unter Leitung der Rektoren von den Schülern veranstaltet. Ein deutscher Prolog unterrichtete dann die des Lateinischen nicht Kundigen über den Inhalt des Stückes, oder es wurde jedem einzelnen Akt eine kurze Inhaltsangabe in deutscher Sprache vorausgeschickt. Doch ließ man auch nicht selten einer lateinischen Aufführung in der Schule eine deutsche Darstellung desselben Stückes auf dem Rathause oder auf einem freien Platze nach Art der Volksschauspiele folgen. Neben Terenz lieferte Plautus Beiträge zum Repertoire der Schulbühne, und auch neue Stücke im terenzianischen Stil wurden nach dem Muster von Reuchlins „Henno" im 16. Jahrhundert in wachsender Zahl gedichtet. Seit Konrad Celtis im Jahre 1501 die Werke der Hrotsvith wieder ans Licht gezogen hatte, war der Gedanke an christliche Gegenstücke zu den heidnischen besonders nahe gelegt, und als im Jahre 1529 der Niederländer Gnaphaeus mit einer lateinischen Dramatisierung der Parabel vom verlorenen Sohn, dem „Acolastus", hervorgetreten war, folgten biblische Schulkomödien aus dem Neuen und dem Alten Testamente allerorten.

Aber schon zwei Jahre vor dem Erscheinen des „Acolastus" hatte der aus Hessen in Riga eingewanderte **Burkard Waldis** dort in niederdeutscher Sprache „**de Parabel vam vorlorn**

Szohn" als Fastnachtsspiel aufführen lassen. Seine dramatisch fest zusammengefaßte Behandlung des Stoffes ist in ernstem, doch volkstümlichem Tone gehalten; daneben läßt sie den Einfluß des terenzianischen Schuldramas nicht verkennen.

Nach diesem Vorbild ist das Stück in Akte geteilt; daß der Stil so viel schlichter ist als der des Terenz, entschuldigt der Dichter ausdrücklich, und die Szene, wie der verlorene Sohn sein Geld mit Dirnen und betrügerischen Schmarotzern verpraßt, hat ihre eingehende, lebhafte Ausgestaltung gewiß unter Einwirkung des römischen Poeten erhalten. Wie seit Reuchlins „Henno" in der humanistischen Komödie das Einlegen von Chorgesängen üblich wurde, so werden hier entsprechend am Aktschluß und sonst an geeigneter Stelle mehrstimmige geistliche Lieder eingefügt. Aber beherrscht wird freilich das ganze Stück durch die streng konfessionelle Tendenz. So gut die Dramatisierung des Stoffes auch gelungen ist, sie hat dem Dichter doch eigentlich nur Wert als eine anschauliche und wirksame Art der Predigt über den Kern der lutherischen Lehre, daß der Mensch gerecht werde allein durch den Glauben,

aus rechter Gnad und eitel Gunst,
ohn all unser Zuthun, Werk und Kunst,

wie es immer wieder dem Zuhörer in erbaulichen Vor- und Schlußreden eingeschärft wird. Natürlich ist vor allem der verlorene Sohn selbst der ohne Verdienst begnadete Sünder; aber auch der Wirt des schlechten Hauses, der ihn mit seinen liederlichen Dirnen geködert und ihm das Geld im betrügerischen Spiel abgenommen hat, da sein Geschäft sonst allzu schlecht geht, seit Luther den Ehestand so zu Ehren gebracht hat, auch er erscheint schließlich in der Rolle des gottgefälligen Gläubigen, und er wird dem tugendhaften ältesten Sohn, der seine Verdienste vor Gott noch durch ein strenges Mönchs- und Einsiedlerleben hat steigern wollen, wie der bußfertige Zöllner dem selbstgerechten, von Gott verworfenen Pharisäer in aller Schroffheit gegenübergestellt.

Waldis' Fabel- und Schwanksammlung „Esopus", die er später in hochdeutscher Sprache in Hessen vollendete und 1548 herausgab, setzten wir bereits der des Alberus an die Seite (vgl. S. 236). Die evangelische Tendenz tritt hier bei weitem nicht in dem Maße hervor wie in dem Drama; in der Darstellung gehören beide Werke zu den besseren ihres Zeitalters.

Schon bald nach seinem Erscheinen wurde Gnaphaeus' „Acolastus" in der Schweiz in deutsche Reime übertragen, aber noch ehe es zu der beabsichtigten Aufführung kam, ließ im Jahre 1532 in Basel der aus Augsburg stammende Schulmeister Sixt Birk eine „Susanna" aufführen, und in demselben Jahre hat der auch als Verfasser einer deutschen Rechtschreibungslehre bekannte Baseler Lehrmeister Johann Kolroß ebenda ein Spiel „von fünferlei Betrachtnissen, die den Menschen zur Buße reizen" zur Darstellung gebracht. Den Einfluß der Humanistenkomödie zeigt bei beiden besonders deutlich die Einlegung von Chorgesängen in gereimten sapphischen Strophen, und sehr bemerkenswerte Ansätze zur Entwickelung mannigfaltigerer und strengerer metrischer Formen nach antikem Vorbild lassen sich von da an im deutschen Drama verfolgen. In einer „Tragödie wider die Abgötterei", d. h. einer gegen den katholischen Bilderdienst gerichteten Dramatisierung der biblischen Erzählung „vom Bel zu Babel" (1535), und in Stücken, die er später als Schulrektor in Augsburg gedichtet hat, vor allem in einer „Judith", hat Sixt Birk solche sapphischen Chorlieder weiter verwendet; die Sprechverse seiner Dramen aber bemühte er sich als regelmäßige vierfüßige Jamben zu bauen.

Weiter schritt auf diesem Wege der sächsische Pfarrer Paul Rebhun fort, ein geborener Österreicher, der in Wittenberg Luthers Hausgenosse gewesen war.

Mit Birks „Susanna" bekannt, bearbeitete er im Jahre 1535 denselben Stoff in einem neuen Drama, welches nicht allein mit Gesängen und Gegengesängen zweier Chöre durchflochten ist, sondern auch im gesprochenen Teil das Metrum szenenweise zwischen drei- bis vierfüßigen iambischen oder vier- bis sechsfüßigen trochäischen Reimversen von durchgehends stumpfem oder klingendem Ausgang wechseln läßt. Und wie er selbst in einem späteren Spiel von der „Hochzeit zu Kanaan" (1538) wesentlich dieselben metrischen Grundsätze befolgte, so hat er auch einige andere sächsische Schuldramatiker zu solcher Behandlung des

Verses angeregt. Aber zu einer Renaissance der poetischen Formen haben diese Versuche nicht geführt. Die Mehrzahl unter denen, die Sinn und Interesse für die feinere Kunst des Versbaues besaßen, hielten doch nur die lateinische Dichtung ihrer Anwendung für fähig und würdig. Das Publikum der deutschen Dramen hörte lieber die altgewohnte Form, und Rebhun mußte es erleben, daß man in einem Nachdruck seiner „Susanna“ seine mühsam gezimmerten Jamben und Trochäen wieder zu holperigen Knittelversen zurechthackte. Weder er noch einer der anderen unter diesen Schuldramatikern hatten aber auch Leistungen aufzuweisen, deren Bedeutung seinen metrischen Reformversuchen den nötigen Nachdruck gegeben hätte, obwohl Rebhuns „Susanna“ durch die wohldurchdachte Art der Anlage wie durch manche gelungene Ausführung besonders in gemütvoll aufgefaßten Motiven aus dem Familienleben sich den besten biblischen Spielen des 16. Jahrhunderts an die Seite stellt.

Die religiös und moralisch lehrhafte Absicht wird natürlich sowohl bei Rebhun wie bei den anderen zahlreichen Verfassern biblischer Stücke deutlich hervorgekehrt, und bestimmte Nutzanwendungen setzen sich für die einzelnen Stoffe fest. Joseph, dessen Geschichte schon im 13. Jahrhundert dramatisiert war, wurde vor allem der Typus des keuschen Jünglings wie Susanna das Vorbild der reinen und treuen Ehefrau. Die im Vordergrunde der protestantischen Ethik stehende Wertschätzung der Ehe wurde durch die Dramen von Rebekka, Tobias, der Hochzeit zu Kanaan nach Kräften gefördert. Hiob wurde das nachahmenswerte Beispiel des leidenden Gerechten, Absalom das abschreckende des ungehorsamen Sohnes. Für den Kampf gegen den Bilderdienst wurde die Geschichte vom goldenen Kalb und von Daniels Thaten verwertet, für die protestantische Rechtfertigungslehre mußte nicht nur das häufig bearbeitete Gleichnis vom verlorenen Sohn, sondern gelegentlich auch die Geschichte Abrahams, die Erzählung vom reichen Mann und armen Lazarus Zeugnis ablegen, und ähnlich wurden andere alttestamentliche und neutestamentliche Stoffe dramatisch verwendet. Besonders seit Luther den Nutzen biblischer und weltlicher Schauspiele gepriesen und die Bücher Judith und Tobiä für eine Art jüdischer Komödien erklärt hatte, schossen solche Stücke wie die Pilze aus der Erde.

Bei aller protestantischen Tendenz und bei allem Einfluß der terenzianischen Komödie darf der Zusammenhang dieser Gattung mit den alten geistlichen Spielen nicht verkannt werden. Hatten doch auch unter diesen die Bearbeitungen alttestamentlicher Erzählungen und neutestamentlicher Parabeln nicht gefehlt, und starben doch anderseits die Darstellungen aus dem Leben Jesu auch unter den Protestanten nicht aus. Wenn auch die Passionsspiele mehr und mehr gemieden wurden, so waren doch die Weihnachts- und Herodesspiele auch unter ihnen noch sehr beliebt; ja selbst das christliche Weltdrama in seinem ganzen Umfang wurde noch im Jahre 1580 in einer „schönen lustigen und neuen Action von dem Anfang und Ende der Welt, darin die ganze Historia unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi begriffen“, durch den Protestanten **Bartholomeus Krüger**, Stadtschreiber und Organisten zu Trebin, vorgeführt, und die evangelische Auffassung des göttlichen Heilsplanes kam dabei zu ihrem Rechte, indem auch die Verderbnis der papistischen Kirche und der Sieg der Reformation über die Ränke des Teufels in die Darstellung einbezogen wurden. Vielfach sind diese geistlichen Spiele durch Bürger, keineswegs ausschließlich durch Schüler aufgeführt worden, wie sie auch zum nicht geringen Teil allein in deutscher Fassung bestanden; wo sie aber in beiden Sprachen vorliegen, ist manchmal, wie bei Sixt Birk, die deutsche Form die ältere.

Anderseits blieb das Latein durchaus nicht auf die Schulkomödie beschränkt. Der Verfasser der heftigsten und wirksamsten lutherischen Streitdramen, **Thomas Kirchmair** (**Naogeorgus**), hat sich ausschließlich der lateinischen Sprache bedient.

Mit leidenschaftlichem Ingrimm stellte er 1538 in seinem „Pammachius“ das unter diesem Namen verkörperte herrschsüchtige Papst- und Pfaffentum dar, wie es im Bunde mit dem Teufel sich die dreifache

Krone erringt und den Kaiser demütigt, bis Luther Einhalt thut und schließlich der Jüngste Tag das Strafgericht bringt. In seinem „Incendia“ (der „Mordbrand“, wie man es verdeutschte, 1541) geht er mit gleicher Wut dem von Luther als „Hans Worst“ befehdeten Herzog von Braunschweig als einem Mordbrenner zu Leibe, und in seinem „Mercator“ („Der Kaufmann“, 1540) läßt er einen Sterbenden vergeblich unter eines katholischen Priesters Beistand mit dem Teufel ringen, bis Christi Abgesandte ihn durch ein Brechmittel von der Last der erworbenen Ablässe, der Wallfahrten, Fasten und sonstigen „guten Werke“ befreien, um ihn allein durch die Gnade genesen zu machen. Auch einem „Hamann“, einem „Jeremias“ und einem „Judas“ gab er polemische Wendung. Schnell und weit verbreiteten sich diese dramatischen Pamphlete, zum guten Teil freilich durch verschiedene deutsche Übersetzungen, die man alsbald den lateinischen Originalen folgen ließ.

Bei den Schulaufführungen verlor man zunächst den pädagogischen Zweck, die Übung der Schüler im Lateinsprechen, nicht aus den Augen, und es ist bezeichnend, daß ihr eifrigster Beförderer, der berühmte Straßburger Rektor Johannes Sturm, der das Schultheater keine Woche unbenutzt lassen wollte, am einseitigsten den ganzen Unterricht auf die lateinische Beredsamkeit zuspitzte und aufs strengste darüber wachen ließ, daß die Schüler auch außerhalb des Unterrichts sich nur der Gelehrtensprache und ja nicht etwa des Deutschen bedienten. Zunächst auf Plautus, Terenz und einige griechische Dramen beschränkt, gewannen diese Aufführungen allmählich ein weiteres Gebiet und eine selbständigere Bedeutung, als Sturm geplant hatte. Es bildete sich eine besondere Schauspielergesellschaft unter den Schülern, ein steinernes Theatergebäude wurde errichtet, und unter dem Einfluß des personen- und ausstattungsreichen Schweizerdramas nahm die Schulkomödie in Straßburg allmählich ihre glänzendste Entwickelung. Dieselbe Anschauung über den rhetorischen Zweck der humanistischen Studien und dieselben strengen Grundsätze für den Gebrauch des Lateinischen unter den Schülern hatte der bekannteste humanistische Schauspieldichter aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der mit seinen dramatischen Dichtungen vom akademischen Unterricht ausging, mit ihnen am Hofe seines Fürsten glänzte und mit ihnen in elendem Gefängnis seine letzten Tage hinbrachte: Nikodemus Frischlin.

Frischlin war einer jener humanistischen Poeten vom alten Schlage, bei denen ein fröhlicher Trunk und ein ungebundenes Leben vom Dienste der Musen unzertrennlich waren. Gab er als außerordentlicher Professor der Philologie an der Universität Tübingen schon dadurch den Kollegen nicht geringen Anstoß, vor allem einem Ordinarius, der die Konkurrenz des geistig überlegenen Fachgenossen fürchtete, so kam noch hinzu, daß die alte humanistische Streit- und Spottsucht und eine hervorragende satirische Begabung diesen aller Selbstbeherrschung baren Sanguiniker wieder und wieder zu den verletzendsten und unbesonnensten Angriffen hinriß. Haß und Rachsucht jenes einflußreichen Professors und des württembergischen, ja des ganzen deutschen Adels, dessen tyrannische Roheit er zu geißeln gewagt hatte, verfolgten ihn mit widerwärtiger Zähigkeit, wohin er sich wenden mochte, auch nachdem es endlich gelungen war, ihn von seinem wohlwollenden Gönner und Beschützer, Herzog Ludwig von Württemberg, durch Ausgraben eines längst verjährten leichtsinnigen Vergehens zu trennen. Als er seinerseits das eidliche Versprechen, seine Pamphlete einzustellen, brach und schließlich in einem Anfall thörichten Übermutes die Räte des Herzogs und damit diesen selbst auf das gröblichste beleidigte, wurde er auf dem Hohen Urach gefangen gesetzt. Den unerträglichen Bemühungen, ihn dort zahm zu machen, wollte er sich durch einen kühnen Fluchtversuch entziehen; ein jäher Sturz auf den Felsen endete sein Leben.

Der Zusammenhang des Schuldramas mit dem Lateinunterricht ist auch bei Frischlin zu erkennen. Aus rhetorischen Übungen seiner Studenten erwuchsen ihm dürftige Dramatisierungen von Abschnitten lateinischer Klassiker, aus schulmäßigem Spott über die mittelalterliche Mißhandlung des Lateinischen der

„Geprügelte Priscian“ (Priscianus vapulans), aus dem nationalen Selbstgefühl der deutschen Humanisten aber sein „Julius redivivus“, der den „wiederbelebten Julius“ (Cäsar) nebst Cicero aus der Unterwelt nach Deutschland entrückt werden läßt, damit sie die dort gemachten neuen Erfindungen und nicht am wenigsten auch die deutschen Gelehrten und humanistischen Poeten auf Kosten der Italiener und Franzosen weidlich bewundern. Ehe dies bereits im Jahre 1572 begonnene Stück zum Abschluß kam, hatte Frischlin schon am Stuttgarter Hofe, vor dem Herzog, der sich auch an geistlichen Volksspielen und an Hans Sachsischen Stücken gern erfreute, eine „Rebekka“ (1576) und eine durch Birk und Rebhun beeinflußte „Susanna“ (1577) sowie eine „Hildegardis“ (1579) in lateinischer Sprache aufführen lassen.



Nikodemus Frischlin. Nach einem anonymen Ölgemälde in der Universitätsbibliothek zu Tübingen. — Oben: „So sahen nach vollendetem 42. Lebensjahre Frischlins Augen aus, so seine Hände, so sein Gesicht.“ Unten: „Der berühmten Universitätsbibliothek zu Tübingen in ewiger Ehrfurcht gewidmet von Balthasar Frankenberg, württembergischem Rat, der sich an den Werken Frischlins höchlich ergötzt hat. 1634.“

Mit der „Hildegardis“ hatte er das Gebiet der sagenhaften Überlieferungen aus der ja auch von den Humanisten mit Vorliebe gepflegten deutschen Geschichte des Mittelalters betreten. Hildegardis, Karls des Großen Gemahlin, erscheint hier als eine jener edlen Dulderinnen, die wie Genovefa durch einen abgewiesenen Verführer verleumdet und ins Unglück gestürzt, schließlich aber gerechtfertigt werden. Noch in demselben Jahre verarbeitete der Dichter zu einem Schauspiel für den Stuttgarter Hof eine verwandte Sage von „Frau Wendelgart“, einer Tochter König Heinrichs I., die sich nach dem vermeintlichen Tode ihres Gemahls, des Grafen Ulrich von Buchhorn, in eine Klause zurückzieht, bis ihr einst unter den Bettlern, die sie mildherzig an dem für sein Seelenheil gestifteten Jahrtage speist, der Totgeglaubte aus langer Gefangenschaft entgegentritt. Zum erstenmal hat sich Frischlin hier nicht der lateinischen, sondern der deutschen Sprache bedient, während sein nächstes Stück, das „Phasma“, ein engherzig lutherisch-polemisches Drama, nur deutsche Einlagen enthält. Aber in der Zeit seiner Gefangenschaft machte er sich in der Muttersprache an die Ausführung des längst gefaßten Planes, einen biblischen Dramencyklus den einzelnen Komödien des Terenz als „Terentius Christianus“ gegenüberzustellen, und während von einer Trilogie „Joseph“ nur die gereimten Prologe und Inhaltsangaben der einzelnen Akte zu stande kamen, hat er eine „Ruth“ und eine „Hochzeit zu Kana“ vollständig ausgearbeitet.

In der dramatischen Komposition reichen Frischlins Stücke nicht über die Durchschnittsleistungen seines Zeitalters hinaus. Dagegen weiß er in der Charakteristik Treffliches und Eigenartiges zu bieten, sobald ihm Gelegenheit wird, seinem satirischen Talent freien Lauf zu lassen. Dann schafft er die Rollen seiner biblischen und historisch-sagenhaften Stoffe zu greifbaren Gestalten aus dem Leben seiner Zeit um, macht aus dem Ismael einen württembergischen Krautjunker und Leuteschinder, zeichnet in den Bettlern der „Wendelgart" köstliche Typen der Gaunerzunft und weiß bald diesen, bald jenen Stand mit Spott und Humor zu charakterisieren. Eine lebendige Satire auf alle Stände ist in der Hauptsache ein erst aus seinem Nachlaß veröffentlichtes kleines Gedicht „Vom Leben, Raisen, Wanderschafften und Zuständ des Großen S. Christoffels", in dem der gute Christophorus erzählt, wie üble Erfahrungen er im Dienste aller Berufsarten gemacht hat. Doch verbinden sich mit diesen satirischen Schilderungen schöne, innige Lehren, wie man ein wahrer Christusträger werden soll.

Frischlins Dramen und vollends seine deutschen Dichtungen bilden nur einen kleinen Bruchteil seiner zahlreichen Werke, in denen er als Gelehrter wie als Pamphletist, als dramatischer wie als epischer, satirischer, lyrischer und elegischer Poet die gleiche schnell fertige Virtuosität entwickelt. Vor den Augen der Professoren und Theologen fanden natürlich die deutschen Gedichte eines so geschickten Latinisten am wenigsten Gnade; als die Erzeugnisse seiner Gefangenschaft ihrem Urteil unterbreitet wurden, legten sie dieselben als „unnotwendige Werke" beiseite und empfahlen dem Verfasser immer wieder, bei der Gelehrten Sprache zu bleiben. Zwar das Bedürfnis nach Übersetzungen seiner lateinischen Dramen hatte sich längst geltend gemacht, und verschiedene Autoren, vor allem Frischlins Bruder Jakob, kamen ihm durch Veröffentlichung deutscher Übertragungen entgegen. Aber das eigentliche geistige Lebenselement des Dichters war und blieb doch bei alledem das Lateinische, und er war so ganz Humanist, daß er gar kein Bedenken trug, in seinem patriotischen „Julius" als die glänzendsten Erzeugnisse deutschen Geistes die den Klassikern abgeborgte Lateindichtung jener Poeten zu bezeichnen, die nicht einmal ihren ehrlichen deutschen Namen beibehalten zu dürfen glaubten. Die Sprache der gelehrt Gebildeten war durch die humanistische Schule doch wieder wie ehedem im Mittelalter das Latein geworden. Auch den Höfen war es geläufig genug, um die Aufführung von Dramen in lateinischer Fassung zu ermöglichen, und wenn die Fürsten und ihre Räte sich nicht in ihren Schriftstücken der fremden Sprache bedienten, so schrieben sie doch ein Deutsch, das durch den Einfluß des lateinischen Stils und durch die Einmischung lateinischer Wörter mehr und mehr entstellt wurde. Die Vernachlässigung der Muttersprache durch die Lateinschule und die Gewöhnung an fremde Vorbilder in Sprache und Litteratur trennte die Gebildeten vom Volke und machte sie schließlich auch von denselben modernen Nationen geistig abhängig, auf welche die Humanisten so stolz herabgesehen hatten.

---

5. Die vollste Entwickelung der bürgerlich-volkstümlichen Dichtung und ihr Rückgang durch ausländische Einflüsse.

In demselben Jahre, wo Frischlin mit der „Rebekka" die Aufführungen seiner Stücke am Stuttgarter Hofe eröffnet hatte, schloß in Nürnberg der bedeutendste Dichter dieses Zeitalters seine Augen, der in merkwürdiger Vielseitigkeit die bürgerlichen Kunsttraditionen mittelalterlichen Ursprunges mit Ideen der Reformation und Überlieferungen der Antike zu rein volkstümlichen Bildungen zu einen gewußt hatte: Hans Sachs.

Hans Sachs ist am 5. November 1494 zu Nürnberg als Sohn eines Schneidermeisters geboren worden. Bis zum 15. Lebensjahre hat er dort die Lateinschule besucht, auf der er den

mittelalterlichen Unterricht in den freien Künsten erhielt, dabei aber nicht nur im Lateinischen, sondern auch im Griechischen unterwiesen wurde. Doch haben seine Sprachkenntnisse nicht lange vorgehalten, nachdem er im Jahre 1509 die Schulbank mit dem Schusterschemel vertauscht hatte. Der geistigen Nahrung freilich konnte der aufgeweckte Sinn des jungen Burschen auch neben dem Handwerk nicht entraten; aber nicht die lateinische Litteratur, sondern jene deutsche Dichtung bürgerlichen Gepräges, wie sie seit Rosenplüts und Folzens Tagen in Nürnberg heimisch war, hat seine weitere Geistesbildung beeinflußt und seinem eigenen Schaffen die Richtung gewiesen. Vor allem hat er sich in den Meistergesang durch den Weber Lienhard Nunnenpeck einführen lassen, und als er in den Jahren 1511—16 als Schuhmachergesell Bayern, Franken und die Rheinlande durchzog, hat er sich in der löblichen Kunst nach Kräften fortgebildet, so daß er bald auf bewährte Töne alter Meister einige Lieder dichten, auch selbst eine neue Weise erfinden und an verschiedenen Orten Singschule halten konnte.

Es waren zunächst die alten scholastischen und schulmäßigen Stoffe, die der reisende Handwerker in diesen Meisterliedern behandelte: die Geheimnisse der Gottheit und des Sakraments, das Lob der heiligen Jungfrau, Wesen und Geschichte der Meistersingerei. Aber schon damals verwahrte er sich dagegen, daß ein Singer sich nur auf diese Gegenstände beschränken sollte. Reichte schon die Kunstdichtung und die Volkspoesie, in deren Bekanntschaft er aufgewachsen war, weit über dieses Gebiet hinaus, so kamen nun auf der Wanderschaft mancherlei Anregungen, Erfahrungen und Eindrücke hinzu, die seine lebhafte Phantasie befruchteten und zur dichterischen Gestaltung drängten. Der wechselnde Charakter der Gegenden, die er durchzog, das Leben und Treiben ihrer Bewohner beschäftigten und schärften seine rege Beobachtungsgabe und prägten ihm manchen Zug jener landschaftlichen Bilder und jener menschlichen Typen ein, die er in der Folgezeit mit so greifbarer Deutlichkeit zu zeichnen wußte. Und gern gab er noch in späten Jahren durch bestimmte Örtlichkeiten oder Begegnisse, die er auf seiner Wanderschaft teils wirklich, teils vorgeblich kennen gelernt hatte, seinen Dichtungen eine lebendige Szenerie.

Aber auch an nachhaltigen inneren Erfahrungen fehlte es nicht. Die vielen Verlockungen, die den zum erstenmal auf sich allein angewiesenen Jüngling bedrohten, trieben seine durch und durch sittliche Natur um so mehr, neben der sauren Arbeit des Tages in der geliebten Dichtkunst Schutz vor allem unnützen und unmoralischen Zeitverderb zu suchen und den mannigfachen Stoffen, die er poetisch gestaltete, zur eigenen Festigung wie zur Besserung und Belehrung anderer stets eine ethische Nutzanwendung abzugewinnen. Die größten Beunruhigungen hat ihm die Liebesleidenschaft gebracht. Sie hielt ihn eine Zeitlang ernstlich gefangen und hat schon dem Achtzehnjährigen ein herzlich empfundenes Lied vom Scheiden und Meiden eingegeben. Aber auch sie wurde ihm vor allem zum sittlichen Problem, und ein Hauptthema seiner Jugenddichtung wurde die Warnung vor ihren schlimmen und schmerzlichen Folgen. So wählte er sich aus Arigos Verdeutschung des „Dekameron“, die er damals kennen lernte und seither auf das ausgiebigste für seine Dichtung verwertete, die tragische Geschichte von der Liebe der vornehmen Jungfrau Elisabeta zu ihrem Diener Lorenzo als Gegenstand seiner ersten „spruchweis“, d. h. in Reimpaaren verfaßten kleinen Dichtung (1515), um vor allem für die Jungfrauen die Mahnung daranzuknüpfen, ihre Liebe auf die Ehe zu versparen. Und von den ersten beiden Fastnachtsspielen, die er dichtete, nachdem er inzwischen nach Nürnberg zurückgekehrt war, geißelt das eine, „Das Hofgesind Veneris“, die Gewalt, welche die Liebe über alle Stände ausübt, während das andere, „von der Eygenschafft der Lieb“, in dieselbe Moral wie „Lorenzo und Lisabeta“ ausläuft. Er selbst fand in der Ehe das ruhige und ehrbare Glück, das er der „unordentlichen“

Liebe entgegengesetzt hatte, als er im Jahre 1519 Kunigunde Kreuzer heiratete, die ihm vierzig Jahre eine treue Lebensgefährtin blieb.

Die drei Gattungen, die schon in Hans Sachsens Erstlingswerken vertreten sind, Meistergesang, Reimrede und Schauspiel, umfassen sein gesamtes dichterisches Wirken, und sie in den Dienst der Moral und Lebensweisheit zu stellen, erachtete er für alle Zeit als seine Aufgabe, so wenig er sich dadurch auch das Behagen an den Stoffen und ihrer Formung verkümmern ließ. Die Hebung des Meistergesanges ließ der junge Dichter sich nach seiner Heimkehr besonders angelegen sein. Seinem milden, freundlichen Wesen gelang es, die Zwistigkeiten, unter denen die Nürnberger Singschule verkümmert war, zu beseitigen, und durch energisches Auftreten gegen hämische Friedensstörer wie gegen jene Spott- und Zankgedichte, in denen seit alter Zeit die Künstlereitelkeit und der Künstlerneid der Meister seine Waffe gefunden hatte, vermochte er fernerem Schaden vorzubeugen. Allmählich mehrte sich die Zahl der Singer beträchtlich, aber der fruchtbarste und angesehenste von allen blieb er selber. Mochten nun geistliche Meisterlieder beim Hauptsingen in der Kirche oder weltliche auf der Zeche vorgetragen werden, immer waren seine Dichtungen auch aus dem Munde der übrigen Zunftgenossen am häufigsten zu hören. Nicht minder lieferte er für die dramatischen Aufführungen, die er zunächst nur in Form von Fastnachtsspielen, dann auch in Gestalt von geistlichen und weltlichen Komödien und Tragödien mit anderen Meistersingern veranstaltete, eine unerschöpfliche Fülle von Texten. Durch den Druck aber wurden besonders seine Reimsprüche, in denen alle jene längst üblichen Arten des kleinen erzählenden, lehrhaften, satirischen, allegorischen Gedichtes reichlich vertreten sind, zum nicht geringen Teil schon als Einzelblätter weit über Nürnbergs Mauern hinausgetragen, ehe der Dichter an die Herausgabe seiner gesammelten Werke ging.

Aber nicht die Veröffentlichungen, die sich im Geleise der Rosenplüt und Folz bewegten, waren es, durch die Hans Sachs zuerst tief und weit gehende Wirkung übte, sondern Schriften, welche aus einem neuen Geiste geboren waren, Schriften, mit denen der einfache Handwerksmann in die große reformatorische Bewegung eingriff. Die Samenkörner neuen geistigen Lebens, welche das 15. Jahrhundert weithin ausgestreut hatte, waren in Nürnberg auf besonders fruchtbaren Boden gefallen. Es genügt, an Wilibald Pirckheimer, den Mittelpunkt eines geistig angeregten Kreises von Gesinnungsgenossen, zu erinnern, um den Einfluß des Humanismus in Nürnberg zu veranschaulichen, und es genügt, seinen Freund Albrecht Dürer zu nennen, um zu vergegenwärtigen, wie in Nürnberg die bildende Kunst zu jener Gestaltung ureigensten deutschen Wesens in schönen und freien Formen gedieh, welche der deutschen Litteratur trotz allen Renaissancebestrebungen versagt blieb. Auch der religiösen Neuerung war in Nürnberg längst der Boden bereitet, besonders seit Staupitz dort im Jahre 1516 einige Zeit mit ganz außerordentlichem Erfolge gepredigt hatte. Ungleich schöner als Pirckheimers massive Satire vom „gehobelten Eck" zeigt eine Eintragung Albrecht Dürers in das Tagebuch seiner niederländischen Reise, wie die Besten in Nürnberg mit inbrünstigem Verlangen von Luther die Befreiung aus der römischen Geistesknechtung und die religiöse Wiedergeburt erwarteten.

Mitten unter den trockensten Einnahmen- und Ausgabenverzeichnissen bricht er bei der Nachricht, daß Luther auf der Heimkehr vom Wormser Reichstage „verrätherlich gefangen" worden sei, in die erschütternde Klage aus: „O Gott ist Luther todt, wer wird uns hinfurt das heilig Evangelium so clar furtragen, ach Gott, was hett er uns noch in zehn oder zwanzig Jahrn schreiben mögen? O ihr alle fromme Christenmenschen, helfft mir fleißig bitten und bewainen diesen Gottgeistigen Menschen und ihn (Gott) bitten das er uns einen andr erleuchten mann send", und er wendet sich in rührender Mahnung an Erasmus, daß er, der ohnehin „ein alt Männichen sei", jetzt sein Leben für den Kampf gegen Rom einsetzen möge.

Aus derselben rückhaltlosen Hingabe an die Sache des Wittenberger Gottesstreiters ist das Gedicht geboren, in dem Hans Sachs im Jahre 1523 zuerst seine Stimme laut für die Reformation erhebt. Aber keine Klage ist es, sondern ein heller Jubelruf über das Anbrechen einer großen neuen Zeit, welche „die wittembergisch Nachtigall" verkündet:

Wacht auf, es nahent gen dem Tag!
ich hör singen im grünen Hag
ein wunnikliche Nachtigal,
ir Stimm durchklinget Berg und Tal,
die Nacht neigt sich gen Occident,
der Tag get auf von Orient,
die rotbrünstige Morgenröt
her durch die trüben Wolken get.

Beim trügerischen Schein des Mondes (der falschen kirchlichen Lehre) hat der Löwe (Papst Leo) die christliche Herde von ihrem Hirten fortgelockt in die Wüste des veräußerlichten Gottesdienstes, und viele Schafe sind ihm und den Wölfen (den Priestern) zum Opfer gefallen, während habgierige faule Mönche und Nonnen ihnen als Schlangen das Mark aussogen. Aber nun hat die Nachtigall (Luther) die Sonne des Evangeliums verkündet, deren heller Strahl der Herde wieder den Weg zum Hirten, zu Christo, weist; alle Wut, alle Worte und alle Gewaltthat der Feinde Luthers helfen nichts: er schreitet siegreich seinen Weg fort, denn Gottes klares Wort ist für ihn. Jeder Christ, der noch in des Papstes Wüste weilt, soll zu seinem Hirten zurückkehren. — Diese Reimrede, deren Inhalt der Dichter für die Genossen von der Singschule auch in ein Meisterlied zusammenfaßte, erreichte eine außerordentliche Verbreitung, und „die wittenbergische Nachtigall" wurde zum geflügelten Wort.

Aber kaum geringer war im folgenden Jahre die Wirkung einer Flugschrift, in welcher Hans Sachs zum ersten Male die prosaische Einkleidung, und zwar die besonders von den Humanisten gepflegte Form des prosaischen Gesprächs, gewählt hat. Dabei zeigt sich dieser Handwerker, der sein bißchen Schullatein längst vergessen hatte, als ein wahrer Meister des deutschen Stils und des witzigen, dramatisch belebten Dialogs.

Die „Disputation zwischen einem Chorherren und einem Schuhmacher" entspinnt sich, als der Meister, unter dem sich natürlich Hans Sachs selbst birgt, seinem geistlichen Kunden ein paar neue Pantoffeln bringt. Der gute Herr ist gerade dabei gewesen, „abzudreschen", d. h. seine Horen abzubeten, und dabei zugleich seine Nachtigall zu füttern; so kommt das Gespräch auf die „wittenbergische Nachtigall", die mitsamt dem tollen Schuster, der von ihr geschrieben hat, den hellen Zorn des Chorherrn erregt. Aber der Schuhmacher weiß die lutherische Sache gut zu führen, und mit einem reichen Vorrat von Zeugnissen aus der Heiligen Schrift treibt er den Chorherrn arg in die Enge; denn, des Evangeliums nicht kundig, weiß dieser sich, auch als seine Köchin ihm die verstaubte Bibel herbeigeholt hat, in dem „alten großen Buch" nicht zurechtzufinden. Er entläßt endlich den Schuster, schüttet der Köchin sein grollerfülltes Herz über den verteufelten Laien aus, durch den er fast auf den Esel gesetzt wäre, wenn er „nicht so wohl gelehrt wäre", und heißt sie Vorbereitungen zu einem gemütlichen Bankett treffen, die Bibel hinaustragen, Würfelspiel und Karten herrichten.

Die Charakteristik des unwissenden geistlichen Herrn, der aus der bequemen Ruhe seiner mechanischen Berufsübung durch die verwünschten Neuerungen aufgestört wird, steht hinter der Kunst der Dunkelmännerbriefe nicht zurück; aber der Nürnberger Schuhmacher hält sich von den Unanständigkeiten und Grobheiten der humanistischen Satiriker fern, und ein freundlich schalkhafter Humor ruht über dem Ganzen. Liegt ihm doch überhaupt alles Maßlose fern. Auch wo er angreift, strebt er gerecht zu bleiben. Es ist bewundernswert, mit welcher Sicherheit und Klarheit dieser einfache Mann die Sache der Reformation erfaßt und festhält, nachdem er sich einmal von ihrer Gerechtigkeit durch das eifrige Studium der Schriften Luthers und seiner Bibelübersetzung überzeugt hat, während er doch zugleich ohne Rückhalt und mit aller Entschiedenheit die Sünden der eigenen Partei aufdeckt und bekämpft.

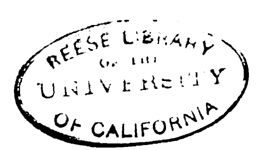
Ist sein zweites Gespräch von den „Scheinwerken der Geistlichen und ihren Gelübden" noch gegen die alte Kirche, gegen die unfruchtbare Askese der Klosterleute gerichtet, der er die nicht minder harte, aber nutzbringende Arbeit des ehrlichen Handwerkers entgegensetzt, so zeichnet er in einem dritten Dialog schon mit treffender Satire einen Vertreter des beschränkten evangelischen Radikalismus, der in der rohen

Verletzung der altkirchlichen Bräuche das Wesen der Religionsbesserung sieht, und der Meister Hans, der in diesem Gespräch mit dem Namen des Dichters auch dessen Überzeugung gegen den heißspornigen Peter vertritt, trifft den Nagel auf den Kopf mit den Worten: „Die Lieb ist die rechte Prob eines Christen und nicht das Fleischessen, denn das können Hund und Katzen auch.“ An der wahrhaften christlichen Liebe aber lassen die Evangelischen es noch gar sehr fehlen, das läßt er ihnen in einem vierten Gespräche durch einen Mönch vorhalten, der den Vorwurf der Habsucht, den man so oft gegen seinen Stand erhoben hat, den reichen Kaufleuten unter den Protestanten gründlich zurückgibt. Hans Sachs vertritt hier zugleich die Sache des kleinen Mannes gegen die „evangelischen“ Kapitalisten, die untereinander ihre Ringe bilden, um die Verbrauchsgegenstände zu verteuern, gegen die Großindustriellen, die dem armen Stückarbeiter den Lohn herabdrücken und den Tag und Nacht sich Abmühenden aussaugen bis aufs Mark.

So beleuchtet er zugleich mit den religiösen auch die sozialen Schäden der Zeit, und überall weiß er die Vertreter der verschiedenen Richtungen mit merkwürdiger Naturtreue und ruhiger Objektivität nach dem Leben zu zeichnen.

Einmal freilich ist auch er wegen gar scharfer Ausfälle auf das Papsttum mit der Behörde aneinander geraten. Der hitzköpfige Stadtpfarrer Osiander hatte alte Abbildungen zu Prophezeiungen des 13. Jahrhunderts über die Zukunft des Papsttums mit deutschen Prosaauslegungen in lutherischem Sinne versehen und Hans Sachs veranlaßt, entsprechende deutsche Reime hinzuzufügen. Durch den Druck unter dem Volk verbreitet, erregte die heftige Satire Besorgnis beim Nürnberger Rat. Er ließ die Exemplare einziehen und befahl dem Dichter, da das Reimemachen nicht seines Amtes sei, „daß er seines Handwerkes und Schuhmachens warte, sich auch enthalte, einig Büchlein oder Reimen hinfüro ausgehen zu lassen“. Hans Sachs hat diese Anweisung wenigstens insofern befolgt, als er solche polemischen Schriften, die dem Rat Ungelegenheiten hätten bereiten können, fortan nicht mehr in den Druck gegeben, sondern nur mündlich und handschriftlich in kleineren Kreisen verbreitet hat. Im übrigen aber hat er an der evangelischen Sache wie an den politischen Geschicken seines engeren und seines weiteren Vaterlandes nach wie vor auch in seiner Dichtung lebhaften Anteil genommen, mochte er nun einzelne Ereignisse, wie Luthers Tod oder den Erlaß des Interim, mit seinen poetischen Klagen begleiten oder „die gemartert Theologie“ und „das klagend Evangelium“ ihren Schmerz über die theologischen Zwistigkeiten und den Verfall wahrhaft evangelischer Gesinnung kundgeben lassen, mochte er die Reichstage und Reichskriege, die allgemeinen politischen Zustände in poetischen Göttergesprächen, Visionen und anderen Reimsprüchen erörtern oder den Mahnruf zum Krieg gegen die Türken erheben, mochte er seine Vaterstadt mit heimatlichem Stolz in einem ausführlichen „Lobspruch“ schildern und preisen oder kleine und große Vorkommnisse in ihrem Leben poetisch behandeln und einen so grausamen und gefährlichen Feind Nürnbergs wie den Markgrafen Albrecht Alkibiades von Brandenburg mit einer Schärfe der Satire angreifen, wie er sie sonst höchstens gegen das Papsttum gekehrt hat.

Aber die zeitgeschichtlichen Ereignisse bilden keineswegs den Hauptgegenstand, dem Hans Sachsens nimmermüde Feder gewidmet war. War es auch durchaus die lebendige Wirklichkeit, in der seine poetische Gestaltungskraft wurzelte, so versenkte er sich doch mit rastloser Wißbegier in einen Schatz von Büchern, die ihm die Ideen, die Erlebnisse und die Phantasiegebilde der verschiedensten Zeiten und Völker und damit zugleich ein unerschöpfliches Material für seine Dichtung darboten. Vor allem hat ihm Luthers Bibel, deren gründliche Kenntnis er schon in den Dialogen zeigt, für Meisterlieder, Spruchgedichte und geistliche Spiele als Quelle gedient; den ganzen Psalter hat er nach und nach in Reime gesetzt, und auch das evangelische Gesangbuch bereicherte er durch einige Lieder. Für die weltlichen Dichtungen standen ihm die zahlreichen Sammlungen von Novellen, Schwänken, Fabeln und Beispielen, ferner Romane und Volksbücher, Chroniken der deutschen und skandinavischen Geschichte, Reisebeschreibungen und naturgeschichtliche Werke zur Verfügung, welche das Mittelalter oder die Zeit der Renaissance und der Reformation hervorgebracht hatte, alles in deutschen Originalen oder Übertragungen. Vor allem aber wurde ihm auch ein bedeutender Teil der antiken Litteratur durch die lebhafte Thätigkeit seines Zeitalters im Übersetzen zugänglich. Am fleißigsten hat er den Livius, Ovid und


REESE LIBRARY
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA


Als ich in Conterfeyhen wardt
am Tisch nach Poetischer art
Ein Kleines ketzlein wie ich sprich
Sie umb sein Bardt hierimmer strich
Ich Sprach Hetz sachs sol ich darnebn
dem ketzlein auch seine farb gebn
wie es sich da Streicht auf dem Buch
Bei leib nein sprach man geb mir
das ich solt ein marxbruder sein
Darumb so mallt mirs Ja nit:
Hirein ~

Hans Sachs.

Hanß Sachs.[1]

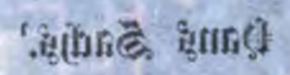
Zway monat 81 jar aldt
wardt ich, Hans Sachs, in diser gestalt
von Endres Herneißen abgemalt.

Als ich in Conterfeyhen wardt,
am Tisch nach Poetischer art,
Ein kleines ketzlein, wie ich sprich,
Sie umb sein Bardt hier umer strich.
Ich Sprach: „Herr sachs sol ich darnebn
dem ketzlein auch seine farb gebn,
wie es sich da Streicht auf dem Bardt?“
„Bei Leib nein“, sprach, „man geb mir dschuldt,
das ich solt ein marxbruder[2] sein,
Darumb so mallt mirs Ja nit hirein.“

---

[1] Die Jahreszahl auf dem kleinen Bilde wird von andern als 1574 gelesen. Auch auf dem Sessel, auf dem der Maler sitzt, steht hinter seinem Namen „Endres Herneißen“ noch eine Jahreszahl, die jedoch nicht mehr zu entziffern ist.

[2] Ein auch in Nürnberg vertretener Fechterorden, der den heiligen Markus zum Schutzpatron hatte und deshalb den Löwen als Wappen führte. Dieser wurde spottweise als eine Katze bezeichnet, so daß die Marxbrüder (Markus-Brüder) auch die Catii (Katzenleute) genannt wurden.



Homers „Odyssee" benutzt, doch auch Verdeutschungen des Herodot, Xenophon, Plutarch, Sueton, Valerius Maximus und anderer alten Autoren gehörten zu der ansehnlichen Bibliothek, die er sich nach und nach anschaffte, und deren eifriges Studium er alsbald poetisch verwertete. Sehr häufig hat er einen und denselben Stoff in den drei typischen Formen seiner Dichtung als Meistergesang, als Reimspruch und als Schauspiel behandelt. Um so schneller füllten sich die Bände, in die er sorglich jedes neue Erzeugnis seiner Muse eintrug, und als im Jahre 1567 der Zweiundsiebzigjährige in einem Abschiedsgedicht, einem „Valete", einen Rückblick auf sein Leben und Dichten warf, konnte er mit Behagen eine erstaunlich große „Summa all seiner Gedicht" aufzählen, nämlich 4275 Meisterlieder, 73 volksmäßige geistliche und weltliche Lieder, 1700 Reimpaardichtungen, davon 208 Spiele, 7 Prosadialoge, im ganzen 34 eigenhändig geschriebene Bände, die zum größten Teil auf uns gekommen sind. Auch von einer gedruckten Ausgabe seiner gesammelten Dichtungen unter Ausschluß der Meistergesänge lagen damals bereits drei stattliche Folianten vor.

Sein Leben war friedlich, aber nicht einförmig, mit mancherlei Glück und mit mancherlei Kummer hingeflossen. Zwei Söhne und fünf Töchter hatte ihm seine Gemahlin geboren, alle waren gestorben, nur einige Enkelkinder waren ihm geblieben. Im Jahre 1560 hatte er auch die treue Hausfrau verloren. Wie verödet ihm das Haus nach ihrem Hingang vorkam, wie ihm jedes Stück seiner Umgebung die lebendige, sehnsüchtige Erinnerung an sie wachrief, bis sie ihm einst im Traum als ein seliger Geist erschien und ihren Hans auf das ewige Leben vertröstete, das hat er uns mit der ganzen Anschaulichkeit seiner Schilderungsweise und mit der ganzen Treuherzigkeit seines Empfindens in einem Spruchgedicht erzählt. Aber anderthalb Jahr später fand er in der jungen Witwe des Kannengießers Endres, Barbara Harscherin, eine zweite Gemahlin, die ihm Lebensfreude und häusliches Glück zurückbrachte. Seine äußeren Verhältnisse waren von jeher behaglich gewesen, so daß er das Schuhmachergewerbe nach langer, redlicher Arbeit aufgeben konnte. Doch die Abnahme seiner Kräfte, die er schon in dem „Valete" beklagt, machte sich mehr und mehr geltend. Allmählich versiegte der Quell seiner Dichtung. Mit 74 Jahren hat er das letzte Meisterlied, achtundsiebzigjährig hat er das letzte Spruchgedicht verfaßt. Das Studium seiner Bücher aber hat ihn bis in sein höchstes Alter beschäftigt. Sie umgeben ihn auch auf unserem Bilde, das durch den kleinen Schwank, den es berichtet, noch auf die letzte Lebenszeit des Dichters einen Strahl des freundlichen Humors fallen läßt, der seine Werke verklärt (vgl. die beigeheftete farbige Tafel). Wenige Wochen nach der Zeit, welche die Inschrift angibt (zway monat 81 jar aldt), am 19. Januar 1576, ist Hans Sachs gestorben.

Hans Sachs ist der klassische Vertreter der bürgerlich-volkstümlichen Litteratur dieses Zeitraumes. Was ihr sonst Schmutziges und Niedriges anhaftet, hat er abgethan; den Kreis ihrer Stoffe und ihrer Gedanken hat er erweitert; das eigentliche Wesen des deutschen Bürgertums aber hat er zu vollstem Ausdruck gebracht. Es ist jene derbe, arbeitsfreudige und arbeitsstolze Tüchtigkeit, jene feste Ehrbarkeit und jene schlichte Herzenswärme, die allezeit die besten Eigenschaften dieses Kernes unserer Nation gebildet haben. Dabei ist Hans Sachsens Sittlichkeit von aller Prüderie ebenso weit entfernt wie seine auf Gottvertrauen und christliche Nächstenliebe gegründete Religiosität von aller Frömmelei und aller Dogmenreiterei. Ein glückliches Temperament, mannigfache Lebenserfahrung und reiche Belesenheit haben ihm in einer Zeit, wo sich die großen Geisteskämpfe in die kleinlichsten Zänkereien verliefen, eine bewundernswerte Weitherzigkeit, Ruhe und Klarheit des Urteils gesichert. Was in seinen Gesichtskreis fällt, was er erlebt hat, was er in seiner Umgebung beobachtet oder mit ihr in Beziehung setzen kann, weiß er mit außerordentlicher Schärfe und Lebendigkeit abzubilden.

Diese Gabe kommt ihm am meisten bei der Behandlung jener schwankmäßigen satirischen und lehrhaften Stoffe zu statten, die schon vor ihm ein Lieblingsgegenstand des Meistergesanges, des Spruches in Reimpaaren und des Fastnachtsspieles waren, und denen er selber in diesen Gattungen manchmal eine geradezu klassische Gestalt gab.

In den Meisterliedern freilich ist nur selten eine volle Harmonie zwischen Inhalt und Form vorhanden. Die Vers- und Strophenkünste haben mit dem Stoff und der Gestaltungsweise, die er verlangt, im Grunde nichts zu thun und beengen den Ausdruck oft in einer traurigen Weise. So ist auch die Vernachlässigung des natürlichen Rhythmus über der erforderlichen Silbenzahl und das Herauspressen von Reimen durch künstliche Betonungen, willkürliches Zurichten der Sprachformen und elende Flickwörter in den Meisterliedern am häufigsten. Völlig frei sind auch Hans Sachsens Reimpaardichtungen von diesen Unarten nicht. Durch die Lieder, bei denen sie durch den Gesang zum guten Teil verdeckt wurden, hat er sich wie andere Meistersinger zu sehr an sie gewöhnt, um sie in den Sprechversen ganz zu meiden. Aber sie sind hier weit seltener; das bequeme Metrum legt dem Stil keine Fesseln an, es läßt sich für die verschiedensten Gegenstände ungezwungen verwerten, und die Darstellung, die in den Meisterliedern oft wie zu einem dürren Auszug zusammengedrängt wird, um in ein paar unbequemen Strophengebäuden Platz zu finden, hat hier freien Spielraum. Der Mangel eines gleichmäßigen Wechsels von Hebung und Senkung bei feststehender Silbenzahl hat auch seine Vorzüge: er hilft die Einförmigkeit des Metrums vermeiden, und hierzu trägt auch die Reimbrechung bei, die der Dichter namentlich bei der Verteilung von Rede und Gegenrede in den Fastnachtsspielen immer regelmäßiger anwendet, je mehr sich auch hier die geschickte Beherrschung des Dialoges zeigt, die uns schon in den Prosagesprächen entgegentrat.

Seine Schilderung und Charakteristik ist immer lebhaft und gedrungen. Die Typen, die uns in den Fastnachtsspielen und vielfach auch in den Schwänken vorgeführt werden, sind zum Teil alte Bekannte, aber ihre Zeichnung zeigt doch viel mannigfaltigere Schattierungen: der tölpische Bauer, die gutmütig dumme Bäuerin, der eifersüchtige Ehemann, die buhlerische oder zänkische Frau, die faule Magd, die alte Kupplerin, der listige fahrende Schüler, der unsittliche Pfaffe, der behäbige Prälat, der um Geld und Gut sorgende Kaufmann, der höfische Ritter, der Schnapphahn und der Landsknecht, alle werden frisch nach dem Leben mit so bestimmter Nüancierung und mit einem so gesunden und bei aller Schalkhaftigkeit und derben Lustigkeit doch so herzensreinen Humor gezeichnet, daß Fastnachtsspiel und Schwank gegen die alten unflätigen und plumpen Nürnberger Erzeugnisse dieser Gattungen durch Hans Sachs auf eine ganz neue Kunststufe gehoben erscheinen. Denn auch die Handlung ist vielfach so ergötzlich, so flott fortschreitend und so auf das Wesentliche und Charakteristische zugeschnitten wie in keinem der älteren Stücke. Gar manche von diesen Fastnachtsspielen, wie „Der farend Schüler im Paradies“, „Das Wiltbad“, „Der Baur im Fegfeuer“, „Der Kaufmann mit den alten Weiben“ und andere, thun noch heute auf der Bühne ihre volle Wirkung.

Neben solchen Stücken, welche einen dankbaren Schwankstoff zu ebenso lustigen wie scharfgezeichneten dramatischen Bildern aus der Gegenwart gestalten, fehlt es nicht an anderen, die wenig oder gar keine Handlung haben, sondern nach alter Weise nur einen Dialog enthalten und dann etwa mit einem Tanz schließen; auch sind es nicht nur frisch aus dem Leben gegriffene Persönlichkeiten, sondern nicht selten allegorische Figuren, die uns der Dichter vorführt. Aber auch ihnen weiß er feste Umrisse zu geben, und in einem Spiel wie dem von der verfolgten und jedermann unbequemen „Frau Wahrheit“, die keiner von allen Ständen „herbergen will“, wird die Allegorie zur köstlichsten und anschaulichsten Zeitsatire.

Auch in seinen Reimsprüchen versteht Hans Sachs der Allegorie in ähnlicher Weise Leben und Farbe zu geben. Er trägt gar kein Bedenken, sich schier unzählige Male der seit Jahrhunderten üblichen Einleitung der allegorisch-lehrhaften Dichtung durch einen Traum oder einen Spaziergang zu bedienen, an den sich dann das übliche Gespräch anschließt (vgl. S. 226); aber

ihm steht dabei ein solcher Reichtum in der Erfindung und Schilderung der begleitenden Umstände zu Gebote, er hat insbesondere eine so hervorragende Gabe, mit ein paar Zügen die anschaulichsten und stimmungsvollsten landschaftlichen Bilder hinzuwerfen, daß das einförmige Motiv bei ihm immer wieder neue Reize erhält. Und während sich seine Phantasie sonst durchaus im Gemütlichen und Genrehaften bewegt, gelingt ihm wie Albrecht Dürer gerade in seinen allegorischen Darstellungen auch das Fürchterliche und Erschütternde.

So weiß er uns mit packender Gewalt das wilde Heer vorzuführen, wie es in schauriger Waldeinsamkeit beim Mondschein, von krächzenden Raben begleitet, mit Fluchen, Ächzen und Jammern an ihm vorübersaust, eine „zerhaderte Galgenrott" der kleinen Diebe. Ruhelos rast die entsetzliche Schar daher, die wahre, strenge Gerechtigkeit zu erjagen, welche die großen Volksbedrücker und Volksaussauger ebenso bestrafte wie sie, die um kleiner Verbrechen wegen hingerichtet sind; aber erst am Jüngsten Tage werden sie finden, was sie suchen. Und an die düstere Größe Dantescher Motive werden wir erinnert, wenn der Dichter uns mitführt zu des verhaßten Markgrafen Albrecht Höllenfahrt, die er ironisch seine „Himmelfahrt" genannt hat. Langsam schwebt vor uns hinab ins finstere Thal eine wimmernde Gestalt, in schwarze Nebel gehüllt. In weiter Ferne hört man Gesang und Glockenklang: es ist das Leichenbegängnis, das sie dort oben feiern, aber nicht der Trauer, sondern dem Jubel über den Tod des Tyrannen gelten diese Töne. An einer Schar von Rittern und Landsknechten muß der schuldbefleckte Schatten vorüber; sie fordern mit dem wilden Rufe „Geld! Geld! Geld!" den Sold, um den er sie betrogen hat. Und weiter geht die finstere Fahrt vorbei an jammernden und fluchenden Haufen von Weibern und Kindern, Bürgern und Bauern; er hat sie durch Raub und Brand zu Grunde gerichtet, die Kinder sind Hungers gestorben. Fernhin am Styx aber wartet seiner das zahllose Heer derer, die in seinen Kriegen gefallen sind

zerhackt, verwundt, noch also blutig, tödlichbleich, traurig und unmutig,

und der gespenstische Haufen schreit: „Weh! weh! ewiglich dir und uns: im Würgen sind wir erwürgt worden und müssen nun immerdar mit dir verloren sein."

Volkstümliche und antike Überlieferungen haben hier die Vorstellung von der Bestrafung verworfener Seelen veredelt; der eigentliche Lebensnerv dieser Szenen aber ist das strenge Sittlichkeits- und Rechtsgefühl des ehrlichen und friedlichen Bürgers, die Energie seiner Entrüstung über die Leuteschinder und Tyrannen.

In dieser bürgerlichen Moral liegt ein gut Teil der Stärke, aber auch der Schwäche von Hans Sachsens Poesie. Innerhalb der Schranken, die sie seinem Geiste zog, hat vor allem der Sinn für das Heroische nicht Platz. Und das hat wesentlich dazu beigetragen, daß die zweite Gruppe seiner Dichtungen, die **Bearbeitungen antiker und mittelalterlich-romantischer Stoffe** in erzählenden Meistergesängen und Reimsprüchen wie in Komödien und Tragödien, weit hinter der ersten zurücksteht.

Wie wenig Sinn Hans Sachs für germanische Heldengröße hat, zeigt am besten seine Dramatisierung des Liedes vom hürnen Seifried. Der Held von Niederland ist für ihn nur der ungehorsame, unbändige Sohn, der seinem Vater davonläuft, allerlei Gewaltthaten verrichtet und schließlich verdientermaßen und zum warnenden Exempel für die böse Jugend, die „verwegen frech und unverzaget sich in all Gferlichkeit waget", von Hagen totgestochen wird.

Natürlich weiß Hans Sachs unter diesen Umständen weder die Charaktere noch die äußeren Verhältnisse der Personen dieser Stücke auch nur einigermaßen im Sinne der alten Überlieferungen auszuführen. So poetisch wirksam die Übertragung alles dessen, was er in sich aufnimmt, in die Verhältnisse seiner Umgebung unter Umständen auch sein kann, bei diesen Stoffen wird sie doch oft zur unfreiwilligen Parodie. Und dazu kommt dann noch, daß ihm der Unterschied der dramatischen von der epischen Behandlung solcher Überlieferungen durchaus nicht klar ist. So gut er in den Fastnachtsspielen eine Szene aus dem Leben oder einen schwankhaft und novellistisch konzentrierten Stoff für die Bühne herzurichten wußte, so wenig kümmert ihn in den Komödien und Tragödien dramatische Zusammenfassung und dramatischer Aufbau.

Siegfrieds Geschichte wird von seiner Knabenzeit bis zu seiner Ermordung in einer Reihe von Gesprächsszenen, die von ein wenig Handlung begleitet sind, nacheinander vorgeführt, und die Tragödie ist fertig. Nicht anders ergeht es den antiken Stoffen.

So beginnt z. B. seine Dramatisierung der Ödipussage mit der Schwangerschaft der Jocaste; Ödipus wird geboren und ausgesetzt, aufgefunden und erzogen. In einem Kriege tötet er unwissend den Vater, dann heiratet er die Jocaste und lebt lange mit ihr. Es folgt die Entdeckung seiner Doppelschuld, seine Blendung und die Geschichte seiner beiden Söhne, ihre Feindschaft, ihr Kampf und ihre wechselseitige Vernichtung — alles im Rahmen einer einzigen Tragödie von kaum 800 Versen. Und wie es mit der Auffassung und Darstellung der antiken Verhältnisse dabei steht, mag der eine Umstand lehren, daß das Heer des Ödipus auf das seines Vaters mit Kanonen schießt.

Hans Sachs teilt wie das Schuldrama alle seine Komödien und Tragödien in „Actus" ein, während ihm die Szenenbezeichnung noch fremd ist; aber jene Abschnitte haben für den dramatischen Aufbau nichts zu bedeuten; sie sind ziemlich willkürlich gemacht und reihen sich in beliebiger Zahl bis zu zehn aneinander. Wo sich der Dichter einmal unter Beihilfe von Übersetzern an die Bearbeitung eines antiken Lustspiels wagte, wie Plautus' „Menächmen" und Aristophanes' „Plutus", da zeigt sich seine Unfähigkeit, in Geist, Witz und Wesen der alten Komödie einzudringen. Und doch darf bei allen diesen Mängeln die Bedeutung der Thatsache nicht verkannt werden, daß Hans Sachs neben den Fastnachtspossen und geistlichen Spielen zuerst eine reiche Fülle ernsthafter weltlicher Dramen auf die Bühne brachte; denn zu diesen gehören größtenteils auch seine „Komödien", die sich im wesentlichen von den Tragödien nur durch den versöhnlichen Ausgang unterscheiden. Vor allem hat er auch in demselben Jahre, wo Burkhard Waldis mit seinem „Verlorenen Sohn" die Reihe der protestantischen Bibeldramen eröffnete, durch seine „Lucretia" das erste Beispiel für die Dramatisierung tragischer Stoffe aus dem klassischen Altertum gegeben, sechs Jahre ehe in der Schweiz der Reformator Bullinger mit seiner Behandlung desselben Gegenstandes hervortrat und dem weltlichen Schauspiele großen Stiles, welches dort durch das Volksstück vom Tell bereits vertreten war, auch dieses neue Stoffgebiet erschloß. Und keiner unter den Dichtern dieses Zeitalters hat es mit so viel Ernst und Eifer bebaut wie der Nürnberger Schuhmacher, der in der That die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtete und auf jenem Felde für die sittliche Belehrung wie für die Unterhaltung seiner Mitbürger einen besonders ergiebigen Boden fand.

Von der dritten Gruppe seiner Dichtungen, den Meisterliedern, Reimsprüchen, Komödien und Tragödien, welche geistliche, d. h. im wesentlichen biblische Stoffe behandeln, stehen die dramatischen Bearbeitungen natürlich nicht außer Zusammenhang mit den alten Überlieferungen der geistlichen Spiele. Es sind zum Teil noch die bekannten Gegenstände der vorreformatorischen Aufführungen, die Hans Sachs auf seine Bühne bringt, wie der Sündenfall, das Prophetenspiel, Christi Geburt, die Passion und das Weltgericht. Aber alles hat er streng protestantisch zugeschnitten, von dem mutwilligen mittelalterlichen Beiwerk befreit und an Luthers Bibel, die Hauptquelle dieser ganzen geistlichen Gruppe, angeschlossen. Dabei ist auch der Umfang und die Rollenzahl wesentlich verkürzt, die Inszenierung vereinfacht. Wie bescheiden nimmt sich neben jenen Frankfurter und Luzerner mehrtägigen Massenaufführungen Hans Sachsens Passion mit einunddreißig Personen und in der Ausdehnung eines modernen Schauspiels aus! Der dramatische Aufbau ist deshalb freilich nicht gebessert; in dieser Beziehung zeigen die biblischen Komödien und Tragödien dieselben Schwächen wie die weltlichen. Die zahlreichen alt- und neutestamentlichen Erzählungen, die Hans Sachs seinen Stücken zu Grunde gelegt hat, und unter denen keiner der beliebteren Dramenstoffe fehlt, sind, je nachdem sie sich

mehr oder weniger für eine szenische Bearbeitung eignen, und je nachdem sie seinen besonderen poetischen Fähigkeiten einen Spielraum bieten oder nicht, mit sehr verschiedenem Erfolg verarbeitet worden. Dem Dichter selbst, der durchaus naiv produzierte, fehlte hier wie überhaupt der Maßstab für das, was seiner Kunst mehr oder weniger gemäß war. Wo ihm ein Stoff wie der „Verlorene Sohn“ Szenen aus dem wirklichen Leben an die Hand gibt, da ist er ganz in seinem Element, und am liebenswürdigsten zeigt sich seine dichterische Natur, wenn er mit gemütlicher Laune den lieben Gott und biblische Personen in rein menschliche Verhältnisse hineinversetzen kann.

Schon Erasmus Alberus hatte auf Grund einer lateinischen Darstellung Melanchthons in einem deutschen Dialog ausgeführt, wie der Herr einst bei Adam und Eva nach ihrer Vertreibung aus dem Paradies erscheint, sich die Kinder vorstellen läßt und sie im Glauben examiniert, wobei denn Abel, Seth und andere sehr gut, Kain und Genossen um so schlechter bestehen. Hans Sachs hat so viel Gefallen an dem Stoff gefunden, daß er ihn mehrfach erzählend und dramatisch behandelte, und in einem Spiele hat er ihm seine klassische Gestalt gegeben: Gott Vater, Kinderlehre haltend, vor ihm auf der einen Seite die tugendhaften, gut gekämmten und gewaschenen, in Luthers Katechismus trefflich beschlagenen Buben, auf der anderen die struppigen und unsauberen, die allerhand komischen Unsinn herbeten, im Hintergrunde die besorgte Mutter Eva: das ist mit einzig schalkhafter Naivetät zu einem köstlichen Bilde aus der Kinderstube des 16. Jahrhunderts vereint. Und ganz in demselben Geiste sind die schwank- und spielweisen Darstellungen von allerhand Erlebnissen des weisen, milden Herrgotts mit dem etwas hitzköpfig unbesonnenen und menschlich schwachen Sankt Peter gehalten. Mag der Himmelspförtner nun unbedacht einen Haufen Landsknechte eingelassen haben, der im Paradies alsbald das Unterste zu oberst kehrt und mit Mühe und Not wieder hinausgelockt wird, indem ein Engel vor der Thür Alarm trommelt, mag „St. Peter mit der Geis“ erfahren, wie wenig er bei seinem Besserwissenwollen der Führung des göttlichen Regimentes gewachsen ist, da ihm schon die Bewachung einer Ziege die größte Mühsal bereitet, oder mag er, auf die Erde zum Besuch alter Freunde beurlaubt, die Fastnachtsfreuden allzu lange und allzu ausgiebig kosten und schließlich belehrt werden, wie notwendig es ist, für alle irdischen Genüsse und Gaben Gott zu danken, immer äußert sich da bei unserem Dichter derselbe herzlich unbefangene, von aller Roheit und Blasphemie völlig unberührte Humor eines wahrhaft frommen Gemütes, das sich seiner selbst sicher genug ist, um auch mit dem Heiligen einmal eine harmlose Neckerei wagen zu können.

Hans Sachsens helle, treue Beobachtung, seine schlichte, kräftige Zeichnung hat Goethe in der Zeit, wo er am eifrigsten dem Wesen deutscher Art und Kunst nachspürte, mit Albrecht Dürer verglichen. In der That war es keinem Künstler mehr als diesen beiden gegeben, das Leben und Empfinden ihrer Zeit in seiner nationalen Eigenart aufzufassen und ohne alle Absichtlichkeit zum naturwahren Ausdruck zu bringen. So minderwertig auch ein sehr beträchtlicher Teil von Hans Sachsens massenhaften Leistungen, an Dürers Größe gemessen, erscheint: wie die Dichtung des jungen Goethe, so wird die deutsche Kunst allezeit, wenn sie, der Nachahmung des Fremden überdrüssig, sich auf sich selbst besinnt, neben dem unvergleichlichen Nürnberger Maler auch bei dem treuherzigen Nürnberger Dichter gesunde und kräftige Anregungen finden können. Dem Schwank und dem Fastnachtsspiel hat Hans Sachs die mustergültige Gestalt gegeben, die auch Goethen zum Vorbild diente, als er dem alten Meister unter den Gebildeten wieder die Achtung verschaffte, um die ihn die Gelehrtenpoesie des 17. Jahrhunderts gebracht hatte. Unter dem Volke aber haben seine Meistergesänge, solange die holdselige Kunst noch lebte, seine biblischen und weltlichen Komödien und Tragödien sogar noch bis auf unsere Zeit fortgewirkt. Freilich sind es nur geringe Spuren, die sich von jenen Stücken in bayrisch-österreichischen und deutsch-ungarischen Volksschauspielen noch nachweisen lassen, und der Name des Dichters ist nicht an ihnen haften geblieben. Die Bedeutung, die seine ernsten Dramen hätten erlangen können, haben sie nicht erreicht. So unvollkommen sie auch ihrer Ausführung nach waren, ihr Inhalt erschloß doch dem deutschen Schauspiel dasselbe reiche Stoffgebiet, auf dem in England die Kunst

eines Shakespeare erblühte. Aber das dichterische Genie und die nationale Energie, welche in England aus jenen mannigfachen Elementen eine neue, große, eigenartige Dramendichtung schufen, blieben den Deutschen versagt. Fremde Einflüsse waren stärker als die Wirkung von Hans Sachsens volkstümlichen Leistungen. Neben dem gelehrten Schuldrama war es seit dem Ende des 16. Jahrhunderts das englische Schauspiel, welches sich die Herrschaft auf den deutschen Bühnen eroberte.

Schon in früheren Zeiten ließ sich gelegentlich wohl eine auswärtige Schauspielerbande in Deutschland blicken, wie z. B. zu Hans Sachsens Zeit in Nürnberg einmal italienische Spieler auftraten; aber keine hat eine irgend ähnliche Bedeutung für das deutsche Theater erlangt wie die englischen Komödiantengesellschaften, die seit dem Jahre 1592 in großen Städten und an gewissen Fürstenhöfen ihre Kunst ausübten und mit zeitweiliger Unterbrechung durch die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts immer neuen Zuzug aus ihrer Heimat erhielten. Mochten sich vordem in Deutschland hier und da unter den Schülern und unter den Meistersingern für die Aufführungen an dem betreffenden Orte bestimmte Spielergesellschaften zusammenthun, mochten solche ausnahmsweise auch einmal auswärts eine Vorstellung geben: die Ausbildung eines berufsmäßigen Schauspielerstandes ist doch erst von jenen englischen Gästen ausgegangen. Während sie zunächst nur in englischer Sprache spielten, gaben sie später ihre Stücke in deutschen Übertragungen, brachten auch deutsche Originale auf ihren Spielplan und ergänzten sich allmählich auch durch deutsche Mitglieder. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts traten auch schon ganz deutsche Banden auf, die aber den Namen „englische Komödianten" zur Empfehlung ihrer Kunst und zur Bezeichnung ihrer Manier und ihres Repertoires annahmen. Seit der Mitte dieses Jahrhunderts hört der Nachschub aus England auf, die einheimischen Künstler tragen kein Bedenken, sich besonders im Gegensatz zu niederländischen Schauspielern, die sich jetzt vielfach einfinden, „hochdeutsche" zu nennen, und der Name „englische Komödianten" kommt allmählich ganz außer Brauch.

Als echte Berufsschauspieler haben die Engländer vor allem auf eine ausdrucksvolle, wohlberechnete und sorgfältig einstudierte Mimik Gewicht gelegt, wie sie dem deutschen Theater bis dahin fremd gewesen sein wird. Augenfällige Effekte wollten sie besonders erzielen. Es mußte in ihren Stücken möglichst viel zu sehen geben. Aufregende Szenen mit Blutvergießen und Greueln aller Art wurden möglichst naturalistisch vorgeführt. Pomphafte Aufzüge, Tänze, Instrumentalmusik wurden bei jeder Gelegenheit mit der Handlung verbunden; denn nicht umsonst waren diese Komödianten von Hause aus auch Spielleute und Tänzer. So konnten die Zuschauer auf ihre Kosten kommen, auch ohne die Sprache zu verstehen. Und die Späße, mit denen die ständige lustige Person die ernsten Szenen unterbrach, wurden wohl von vornherein deutsch gesprochen. Sie bildeten einen besonderen Anziehungspunkt dieser Stücke; die Inhaber dieser Rolle pflegten die Führer der Gesellschaften zu sein, und sie schufen verschiedene typische Namen für dieselbe; so nannte sich der eine Jean Potage (Hans Suppe), ein anderer John Bouset (etwa: Hans Punsch), ein dritter Pickelhäring (Bückling), und später trat in die Reihe dieser nach dem jeweiligen Lieblingsgerichte des Narren gewählten Bühnennamen auch der alte Spottname Hans Wurst. Jeder dieser Künstler hatte seinen Vorrat von komischen Szenen, die nicht von vornherein zu dem betreffenden Drama zu gehören brauchten, sondern auch beliebig eingelegt werden konnten. Wenn schon die ernsten Hauptstücke so gut wie die Schulkomödien mehrfach mit Gesängen aufgeschmückt wurden, so führte man solche kleinen Possen teilweise ganz als Singspiele aus.

Den rohen Witzen dieser Intermezzi stand, seit man die ganzen Dramen deutsch spielte, der hochtrabend bombastische Ton der Schreckens- und Schauerszenen wunderlich gegenüber. Solch schwülstiger Stil war dem alten Schul- und Volksdrama durchaus fremd, aber im Roman hatte dieselbe Manier unter ausländischem Einflusse schon Boden gewonnen. Und auch in anderer Beziehung hatten die englischen Gäste mit den Überlieferungen des deutschen Schauspiels gebrochen. Seine metrische Form, die Reimpaare,

gaben sie auf; auch den Vers des englischen Dramas, den reimlosen fünffüßigen Jambus, bemühten sie sich nicht bei der deutschen Wiedergabe der Stücke nachzubilden, sondern sie bedienten sich der Prosa. Was etwa die Sprache der englischen Originale an rein poetischen Schönheiten enthielt, war ihnen gleichgültig; nur die Bühnenwirkung war das Ausschlaggebende; was dieser nicht unmittelbar und augenfällig diente, wurde unbarmherzig zusammengestrichen oder ohne alle Rücksicht auf die Form dem Inhalt nach wiedergegeben. Und schon die Vorlagen dieser nachlässigen Übersetzungen waren teilweise nur mangelhafte Bühnenmanuskripte oder aus dem Gedächtnis ergänzte Einzelrollen. So war eine eigentlich poetisch förderliche Wirkung von diesen Stücken nicht zu erwarten, selbst nicht von den vereinzelten Dramen Shakespeares, die im 17. Jahrhundert eben in dieser entstellten Gestalt in Deutschland gespielt wurden. Ein großer Teil des Repertoires der englischen Komödianten blieb lediglich Bühneneigentum; ein geringerer wurde in den Jahren 1620 und 1630 in zwei Sammlungen gedruckt, den „Engelischen Comedien und Tragedien" und dem „Liebeskampff oder ander Theil der Engelischen Comödien und Tragödien".

Aber auch in dem Einfluß auf die dramatischen Dichtungen deutscher Autoren bethätigten sich die Leistungen der englischen Wandertruppen. In ein festeres Verhältnis traten zwei Gruppen der im Jahre 1592 herübergekommenen Gesellschaft zu den Höfen des **Herzogs Julius von Braunschweig** und des **Landgrafen Moritz von Hessen**. Sie übten dort längere Zeit in fürstlichen Diensten als die ersten Hofschauspieler ihre Kunst und unternahmen zwischendurch Gastreisen zu anderen deutschen Höfen und Städten. Und ihre Herren und Gönner versuchten sich selbst in Texten für die Aufführungen, welche die höfischen Feste schmücken halfen. Die zahlreichen dramatischen Dichtungen des Landgrafen Moritz sind bis auf einen Entwurf zu einem Schauspiel aus der deutschen Geschichtssage verloren gegangen, während von dem Braunschweiger Herzog zwölf Stücke auf uns gekommen sind, welche, in den Jahren 1593 und 1594 gedruckt, die Einwirkung der englischen Manier deutlich verraten. Sie sind sämtlich in Prosa geschrieben, aber die reichliche Verwertung der Instrumentalmusik, hier und da auch eingelegte Gesänge und Tänze bieten für Ohr und Auge die beliebte Abwechselung. Die lustige Person, die sogar ihren englischen Namen Johan Bouset beibehalten hat, fehlt nur selten; selbst in dem einzigen Bibeldrama des Herzogs, einer „Susanna", hat sie sich ihren Platz erobert. In Mord- und Schauerszenen aber versteht der fürstliche Poet sogar ein Blutdrama wie den „Titus Andronicus" der englischen Komödianten noch zu überbieten, wie seine Tragödie „von einem ungeratenen Sohn" mit ihrer bis ins Lächerliche getriebenen Häufung von Greuelthaten sattsam zeigt.

Historische und romanhafte Stoffe hat der Herzog nicht dramatisiert; es sind mehr novellistische und anekdotenhafte Motive aus dem bürgerlichen Leben, die er behandelt. Besonders reizt ihn das Ehebruchsthema, die in so zahllosen Novellen und Schwänken mit vielem Humor variierte Überlistung des Gatten durch die lockere Frau. Aber auch diesen Gegenstand sieht er von einer düsteren Seite an; auch hier läßt er es nicht an Mord und Totschlag fehlen, und die Teufel, die er gern zum Schluß die Schuldigen holen läßt, bekommen auch bei solchen Stücken Arbeit. Der Humor seines Johan Bouset ist von anständigerer Natur als die Späße der englischen lustigen Person, die an Roheit den alten Nürnberger Fastnachtspossen wenig nachgeben; aber er ist auch wässeriger und einförmiger. Ein Hauptmittel zur Erzielung komischer Wirkung ist für den fürstlichen Dramenschreiber die Verwendung der Mundarten; den Johan Bouset läßt er ein gebrochenes Niederländisch sprechen, das zu mancherlei Mißverständnissen Anlaß gibt, sein heimisches Niedersächsisch bringt er in verschiedenen bäurischen Rollen an, und selbst im Thüringischen und Schwäbischen versucht er sich gelegentlich. Am besten ist ihm die Zeichnung einer lächerlichen Person in der Komödie von „**Vincentius Ladislaus**" gelungen, deren Titelheld die Rollen eines höfischen Gecken, eines kriegerischen Horribilicribrifax (vgl. S. 349) und eines von Jagdgeschichten überströmenden Münchhausen in grotesker Eitelkeit vereint; nur schwächt der Verfasser auch hier durch unbeholfene Breite, Maßlosigkeit und Wiederholungen die Wirkung.

Was alle diese Dramen an fruchtbaren Keimen enthalten, beschränkt sich doch schließlich auf die Anwendung der Prosa statt der Reimpaare und auf die sorgfältigere Behandlung des Schauspielerischen, die schon in den eingehenden Anweisungen für das Mienenspiel hervortritt.

Zu den großen Städten, welche die ersten englischen Komödiantengesellschaften heimsuchten, gehörte besonders auch Nürnberg; und auch dort hat ihr Auftreten alsbald die einheimische Dramendichtung angeregt und beeinflußt. In den Jahren 1593, 1596/97, 1600 haben die Bürger der alten Reichsstadt die neumodische Kunst kennen gelernt, und schon in den Jahren 1595—1605 sind die zahlreichen Schauspiele entstanden, in denen ein Nachfolger des Hans Sachs, der nürnbergische Gerichtsprokurator und Notar Jakob Ayrer, die Dichtungsweise des alten Meisters mit der englischen Manier zu vereinigen suchte. An Fruchtbarkeit konnte er es wohl mit seinem Vorgänger aufnehmen; nicht weniger als neunundsechzig Stücke sind uns von ihm aus dem einen Jahrzehnt überliefert, und es scheint, daß uns von seinen Werken noch mehr verloren als erhalten ist. Dabei sind sie durchschnittlich viel umfänglicher als die des Hans Sachs. Denn Ayrer treibt die epische Behandlungsart, die er bei den Tragödien und Komödien mit jenem teilt, weit mehr ins Breite. In einigen Fällen schließt er sich unmittelbar an Hans Sachsische Stücke an; in einigen anderen bearbeitet er unabhängig von ihm denselben Gegenstand, am häufigsten wählt er sich andere Stoffe aus demselben großen Gebiet der antiken und mittelalterlichen historischen, epischen und novellistischen Überlieferungen, aus dem auch die Schauspiele des älteren Dichters erwachsen waren.

Seine Neigung zu möglichst weitschichtiger Arbeit führt ihn dabei auf große Dramencyklen. So bearbeitet er Livius' römische Königsgeschichte von Romulus bis auf Tarquinius Superbus in fünf Stücken, so das Volksbuch von Valentin und Orsus in vier, das von der Melusine in zwei umfänglichen Dramen, und aus dem deutschen Heldenbuch gestaltet er die Geschichte von Hugdietrich, Ortnit und Wolfdietrich zu einer breiten Trilogie. Auch Stoffe aus der deutschen Geschichte, wie „von Kaiser Otten des Dritten und seiner Gemahlin Sterben und End" und die „gantze Histori von Erbauung und Ankunfft der Stadt und Stiffts Bamberg", behandelt er wie eine Chronik mit novellistischen Einlagen, ohne an eine Aussonderung und selbständige Ausführung des dramatisch Brauchbaren zu denken, ja in der „schröcklichen Tragedi von der Eroberung Constantinopels durch die Türken" läßt er einmal zur Vereinfachung des Verfahrens mitten in der Handlung eine Person auftreten, welche sich veranlaßt gesehen hat, die klägliche Geschichte von der Einnahme der Stadt in ein Buch zu schreiben, und dies den Zuschauern vorliest.

In seinen Fastnachtsspielen steht er am weitesten hinter Hans Sachs zurück. Benutzt er einen Schwank, eine der Novellen, für die er besonders den verdeutschten Decameron verwertet, so verrät sich wieder seine Unfähigkeit, den Gegenstand energisch zusammenzufassen und auf die eine Pointe zuzuspitzen, wie Hans Sachs es in dieser Spielgattung so trefflich verstand. Begnügt er sich damit, einen Standestypus durch eine Szene nach dem Leben zu charakterisieren, so sind wir bei ihm vor Albernheiten nicht sicher; beschränkt er sich auf eine Disputation, wie in dem „Proceß wider der Königin Podagra Tyrannei", wo er Hans Sachs als Vertreter der Anklage und Petrarca als Verteidiger in Person einander gegenüberstellt, so verführt die juristische Einkleidung den Nürnberger Prokurator zu ganz besonderer Umständlichkeit; und wenn es seinen Possen auch nicht an Humor fehlt, so hat er doch nichts von der anmutig heiteren Schalkhaftigkeit des Klassikers des Fastnachtsspiels.

Seiner bei alledem wesentlich auf Hans Sachs fußenden Kunst hat nun Ayrer durch jene Mittel aufzuhelfen gesucht, durch welche die Engländer ihre Wirkungen erreichten. Zwar in der Form blieb er durchaus auf dem alten Standpunkte stehen: er hat sich niemals der Prosa, sondern immer nur der Reimpaare bedient. Aber auf die Bühnenwirkung war auch er ganz anders als Meister Hans bedacht.

Ein den Engländern abgesehener brückenartiger Überbau über dem hinteren Teil der Bühne ermöglichte es, bei vielen Darstellungen der Phantasie der Zuschauer mehr als bisher zu Hilfe zu kommen und mancherlei Aufzüge besser zu entfalten. Zur Erzeugung des nötigen Schauderns ließ auch Ayrer

gelegentlich vor den Augen des Publikums einen der Schauspieler am Galgen zappeln, ließ er ein paar Kinder niedersäbeln, ein Haupt auf dem Spieß oder auf blutiger Schüssel einhertragen und sonst allerlei Grausamkeiten wie auch manches Zauber- und Teufelswerk vorführen. Das heilsame Gegengewicht hielt die lustige Person, die er meist nach dem auch vom Herzog von Braunschweig übernommenen englischen Namen Jahn Posset oder schlechtweg Jahn nennt. Aber er gibt ihr dabei doch mehr Züge von den einheimischen Schalksnarren als vom englischen Clown, und er ist verständig genug, sie nicht in unmotivierten Intermezzi auftreten zu lassen, sondern sie in Rollen wie denen des Boten, des Dieners, des Hofnarren in die Handlung selbst hineinzuziehen.

Musikalische Einlagen bringt er gern in Gestalt von Gesängen volkstümlichen Stiles und Tones, und eine für Deutschland ganz neue Dichtungsgattung schafft er im Jahre 1598 nach dem Vorgang der Engländer, indem er schwankhafte Stoffe, wie er sie ausführlicher in seinen Fastnachtsspielen behandelt, in kürzer gefaßter strophischer Form auch zu selbständigen Singspielen verarbeitet. Auch diesen legte er bekannte Volksmelodien zu Grunde, oder er folgte der Melodie eines englischen Stückes, ließ sich aber auch dann in der Gestaltung des Dialogs mehr durch den deutschen Bänkelgesang beeinflussen, und seinem Publikum, das von diesen erzählenden Spielmannsliedern her dergleichen gewöhnt war, konnte er es zumuten, daß es sämtliche Strophen der kleinen Posse nach ein und derselben Weise singen hörte. Ayrers Singspiele haben sich teilweise noch bis ins vorige Jahrhundert auf deutschen Bühnen gehalten; die Hauptgattungen des Dramas wurden in ihrer weiteren Entwickelung durch seine Leistungen kaum beeinflußt.



Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg. Nach dem Stich von H. Ulrich († 1621), in der k. k. Hofbibliothek zu Wien. — Pro patria consumor = für das Vaterland reibe ich mich auf.

Wohl hätte der Weg, den Ayrer einschlug, zu guten Erfolgen führen können. Das Hans Sachsische Bürgerschauspiel hätte durch die englischen Vorbilder von der epischen mehr zur dramatischen, vom Dialog mehr zur theatralisch wirksamen Darstellung gefördert werden können. Aber Ayrer war nicht der Mann dazu, diese Aufgabe zu lösen. Das alte Bürgerdrama, das Drama der fahrenden Schauspieler und das der Schulen gingen fortan ihre eigenen Wege. Jenes zog sich auf Dörfer und abgelegene Kleinstädte zurück; unberührt von ihm, spielten die Wandertruppen ihre sensationellen Prosastücke an den Höfen und in größeren Städten, während sich aus der Schulkomödie das fremden Vorbildern folgende deutsche Gelehrtendrama abzweigte.

Auch der Roman und die Satire lenkten von einem Anlauf zu nationaler Selbständigkeit schließlich zu ausländischen Mustern ab. Was in dem alten Hauptsitz des Fastnachtsspieles

Hans Sachs für das deutsche Drama, das hat in Westdeutschland, der Heimat des Prosaromans, Jörg Wickram für den Roman geleistet.

Wickram war der uneheliche Sohn des Obristenmeisters Konrad Wickram von Kolmar, von dem er dort im Jahre 1546 ein Haus erbte. Er wurde Bürger der alten Reichsstadt und stand in ihrem Sold als Weibel (Ratsdiener); doch hat er daneben auch als Buchhändler Erwerb gefunden. Seit 1555 tritt er in dem elsässischen Burckheim als Stadtschreiber auf; im Jahre 1562 wird er bereits als verstorben genannt.

Er begann seine dichterische Thätigkeit in den dreißiger Jahren mit einigen satirischen Fastnachtsspielen, die in der Durchhechelung einzelner Laster, einzelner Stände und Altersstufen und der Verwertung des Narrenmotives den Einfluß seiner Landsleute Brant und Murner zeigen. Wie aber eines von ihnen sich unmittelbar an ein Spiel des Baselers Gengenbach anlehnt, so verraten auch seine breit ausgeführten, gestaltenreichen biblischen Stücke, ein „Verlorener Sohn" (1540) und ein „Tobias" (1550), den Einfluß des schweizerischen Schauspiels. Spätere Arbeiten bringen ihn wieder der alten elsässischen Satire nahe. Denn 1556 veranstaltete er eine neue Ausgabe von Murners „Narrenbeschwörung", und in demselben Jahre bekämpfte er die „Sieben Hauptlaster" durch ein mit alten Exempeln und Historien wie mit schönen Figuren geschmücktes Lehrgedicht, nachdem er schon im Jahre 1551 eines von ihnen, „das mechtig Hauptlaster der Trunkenheit", in dem er eine gewisse Erfahrung besaß, in einem poetischen Dialogus hart angefaßt, 1555 aber in seiner bedeutendsten satirischen Dichtung, dem „Irr reitend Pilger", unter seinen ausführlichen geistlichen Moralisationen auch in ausgesprochen protestantischer Gesinnung die Zustände in Rom und in der päpstlichen Kirche angegriffen hatte.

Wie Hans Sachs, so hat auch Wickram die Aufführung seiner Spiele selbst geleitet, wie Sachs hat er neben der dramatischen und satirischen Gattung auch den Meistergesang gepflegt. Die bedeutendste Sammlung von Meisterliedern des 14. und 15. Jahrhunderts, die wir besitzen, hat er im Jahre 1546 käuflich erworben, und der reiche Schatz von Tönen und Texten der alten Sänger, den sie enthält, gab ihm genügendes Material zur Begründung einer Meistersingerschule in Kolmar, die im Jahre 1549 vom Rate bestätigt wurde. Unter den neueren Dichtern, deren Lieder nach und nach dem alten stattlichen Bestand hinzugefügt wurden, ist auch Wickram selbst vertreten; aber weder im Meisterlied noch überhaupt in der Poesie, sondern in der prosaischen Erzählung hat er das Bemerkenswerteste geleistet.

Wickram nimmt auf diesem Gebiete seinen Ausgang von jenen Helden- und Liebesromanen, wie wir sie seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts, aus dem Französischen übersetzt, zunächst in die adeligen, dann auch in die bürgerlichen Kreise eindringen sahen; ja, ein Roman von den Abenteuern des Ritters Galmy (1539), der ohne seinen Namen erschienen ist, den man ihm aber mit guten Gründen zugewiesen hat, geht schließlich auf eine französische Quelle zurück. Aber in allen späteren Werken dieser Gattung hat er der älteren Romanlitteratur nur allgemeinere Anregungen und einzelne Motive zu verdanken, während er im übrigen seine eigene Erfindung walten ließ. Jene schon im „Hug Schapeler" (vgl. S. 219) hervorgetretene Vorliebe des Zeitalters der bürgerlich-volkstümlichen Dichtung für Romanhelden mittleren und niederen Standes, die sich die Neigung fürstlicher Damen erwerben, ist in Wickrams ehrbaren ritterlichen Romanen nirgends zu verkennen, während andere sich ganz in bürgerlichen Kreisen bewegen.

Im „Galmy" gewinnt der Ritter schließlich die geliebte Herzogin wie im „Goldfaden" (1557) der Hirtensohn des Grafen Tochter, während die „brinnende Liebe", mit welcher sich des Königs von England Schwester und deren hochadlige Genossin zu den beiden Jünglingen „Gabriotto und Reinhard" herablassen, für alle Beteiligten einen „erschrocklichen Ausgang" nimmt, der in mancher Beziehung an Boccaccios und Hans Sachsens empfindsame Geschichte von Lorenzo und Elisabeta erinnert. Den sittlich lehrhaften Zweck kehrt Wickram auch bei einer solchen Erzählung ebensowohl wie Hans Sachs hervor; am ausgesprochensten dient ihm ein pädagogischer Roman, „Der Knabenspiegel", der den Segen ernsthafter Erziehung und die bösen Folgen thörichter Verzärtelung in den Lebensläufen eines braven Bauernjungen und seines ritterlichen Pflegebruders einander gegenüberstellt. In Schule und Beamtenlaufbahn führt uns der „Knabenspiegel", in die Kaufmannsgesellschaft dieses Zeitalters der Roman „von guten und bösen Nachbarn", der nach einem bei Wickram sehr beliebten Anlageprinzip paarweiser Nebeneinander- oder Gegenüberstellung die Bedeutung feindlicher und freundlicher Nachbarschaft in den Beziehungen

zweier Generationen einer Familie zu ihren Anwohnern und in den mannigfachen gemeinsamen Erlebnissen der Befreundeten zu Tage treten läßt.

Eine glückliche Ehe als Krone treu ausharrender, züchtiger Liebe, sorgfältige und ernste Kindererziehung, gute und getreue Nachbarn, das sind für den ehrsamen Elsässer Bürger die Hauptbedingungen alles Glückes. So findet es schließlich sein Ziel wie seinen Ursprung in der Familie. Das Familienleben gibt auch den Hintergrund zu seinen beiden biblischen Dramen her, und das anheimelnde Bild eines frommen evangelischen Bauernhauses hat er seinem „Irr reitend Pilger" eingefügt. Daß Wickram sich nicht nur überhaupt statt der herkömmlichen Übersetzungen an selbständige Erfindung von Romanen wagt, sondern daß er auch im Gegensatz zur herrschenden Richtung einer der größten Aufgaben des Romanschriftstellers Rechnung getragen hat, indem er das intime Leben seiner Zeit im dichterischen Gemälde festzuhalten suchte, das hebt die kultur- und litteraturhistorische Bedeutung dieser Werke erheblich über ihren recht bescheidenen Kunstwert hinaus. Die Unfähigkeit seines Zeitalters, eine größere Dichtung kunstgerecht zu komponieren, lastet auch auf ihnen. Die Erzählung als solche spricht in den kleinen Schwänken des „Rollwagenbüchleins" (vgl. S. 235) im ganzen mehr an als in Wickrams Romanen, obgleich selbst in jenen seine Kunst Hans Sachsens beste Schwänke nicht erreicht. Nicht minder steht er in der Beherrschung der mannigfachen Bildungselemente seiner Zeit hinter dem Nürnberger Handwerksmann zurück. Wohl hat auch er sich die religiösen und sittlichen Anschauungen des Protestantismus und mancherlei aus der Litteratur des Altertums und der Renaissance angeeignet, aber was er in seinen Werken gelegentlich zur evangelischen Sache vorbringt, kann Hans Sachsens Reformationsschriften so wenig zur Seite gesetzt werden wie seine Erneuerung des alten mitteldeutschen Ovid (vgl. S. 99) der unermüdlichen Popularisierung antiker Stoffe durch den wackeren Schuhmacher.

Immerhin hat Wickram den Roman wie Hans Sachs das Drama selbständig zu einer Gattung entwickelt, welche den Anschauungs- und Lebenskreis des deutschen evangelischen Bürgertums des Reformationszeitalters umschloß. Leider war dem 16. Jahrhundert nicht das künstlerische Genie beschieden, welches auf dieser tüchtigen Grundlage den stilgerechten Doppelbau des nationalen Dramas und Romans hätte aufführen können.

Im Rahmen der umfänglicheren gereimten Satire hat auch ein märkischer Pfarrer, Bartolomäus Ringwaldt (1530 oder 1531—1599) Bilder aus dem Leben seiner Zeit vom Standpunkte der Moral des evangelischen Mittelstandes entworfen. Wie Wickram in seinen dramatischen und didaktischen Satiren, so geißelt auch er die Laster der verschiedenen Stände, Altersstufen und Geschlechter; wie Wickram in einem Fastnachtsspiele „Der treue Eckart", so läßt Ringwaldt in einem gleichnamigen Lehrgedichte den Träger dieses alten Namens aus der Nationalsage Musterung über die einzelnen Sündergattungen halten und ihre Bekenntnisse hören, und wie der Elsässer, so hat auch der Märker unter den bösen Angewohnheiten seiner Zeitgenossen vor allem „das übrige Geseuffe" zu bekämpfen. Freilich verleugnet Ringwaldt dabei nirgends den Geistlichen.

Sein „treuer Eckardt", der, in etwa vierzig Auflagen verbreitet, zum Volksbuch wurde, ist eine jener Höllen- und Himmelfahrten, wie sie seit dem „Tundalus" (vgl. S. 69) und seit Dante als poetischer Stoff bekannt waren. Die Gestalt des Eckart trat erst in einer stark erweiterten Umarbeitung vom Jahre 1588 an Stelle eines Hans Frommann, der nach der ersten Fassung (1582) im Zustand des Scheintodes die Reise ins Jenseits machte. Aus dem Munde der Höllenbewohner empfängt er die Schilderung der Laster seiner Zeit, nachdem er zuvor die Himmelsfreuden geschaut hat, die der Dichter mit der ganzen Naivetät altnationaler Anschauungen ausmalt. Auch eine noch umfänglichere Lehrdichtung, „Die lauter Wahrheit", behandelt ein religiöses Motiv, die geistliche Ritterschaft, die nach des Apostels Paulus Vorgang einen beliebten Vorwurf für die Kunst und Litteratur des Reformationszeitalters bildete. Ihre Pflichten setzt Ringwaldt ähnlich der alten allegorischen Predigtweise denen des weltlichen Kriegsmannes parallel, und das gibt ihm weiterhin die Unterlage zu einer auch auf andere Stände ausgedehnten Tugend- und Pflichtenlehre sowie zu lebhaften Sittenschilderungen aus seiner Zeit. Aber bei aller geistlichen Färbung ist seine Dichtung durchaus volkstümlich. Das Theologengezänk ist ihm verhaßt, und er weiß, wieviel Selbstüberhebung ihm zu Grunde liegt. Wie er sich in seinen zahlreichen Kirchenliedern vielfach der

Volksweise anschließt, so sind auch seine Lehrgedichte reich durchsetzt von den Vorstellungen und der Redeweise des Volkes; daher auch die große Popularität des „Eckardt" wie der „Lauteren Wahrheit". Den vornehmen Ständen sagt er gründlich und unerschrocken die Wahrheit, und gerade dies hält der wackere Pfarrer für eine wesentliche Aufgabe seines Standes.

Dieser Pflicht folgt auch der Held eines dramatisch-satirischen Zeitbildes, des „Weltspiegels" (speculum mundi), welches eine sehr realistische Schilderung von der rohen Völlerei des trunksüchtigen Landadels entwirft. Eine Predigt gegen dieses Laster, dem sein Patron besonders frönt, und sein unerschrockenes Beharren gegenüber den Drohungen des brutalen Junkers bringen den Pastor um Amt und Brot. In Mähren findet er eine neue Stelle, aber auch neue Trübsal durch die schlimmen Gewaltthaten der Katholiken. Ein düsteres Bild von den Kämpfen und Schrecken der Gegenreformation entrollt uns der Dichter; doch hilft er den Leuten seiner Partei schließlich zum Siege und läßt ihre Gegner kurzer Hand vom Teufel holen. Das Verhältnis des Pfarrers zu Frau und Kindern in allen diesen Drangsalen behält der Verfasser stets im Auge, und er weiß uns rührende Familienszenen mit jenem herzlichen Empfinden für das häusliche Leben vorzuführen, welches das 16. Jahrhundert auszeichnet.

So gehören auch Ringwaldts Dichtungen zu den charakteristischen Spiegelbildern ihres Zeitalters. Auf das eigentlich Poetische hat der reimende Pfarrer wenig Wert gelegt; ihm kam es nur auf die sittliche Wirkung an, und sicherer künstlerischer Takt, den nicht einmal Hans Sachs besaß, war ihm vollends nicht gegeben. Er thut gelegentlich einen guten dichterischen Griff, ohne zu merken, wo er geschmacklos wird, wo seine populäre Ausdrucksweise zur Plattheit sinkt, und wo seine leicht hingeworfenen Verse in ein seichtes Geleier verfallen.

An überlegter Kunst und gelehrter Bildung übertrifft ihn ein anderer märkischer Satiriker, Georg Rollenhagen aus Bernau bei Berlin (1542—1609). Schon als wittenbergischer Student faßte Rollenhagen den Plan zu seinem poetischen Hauptwerke, dem „Froschmeuseler", als ihn sein Lehrer, dem er eine Bearbeitung des homerischen Froschmäusekrieges (Batrachomyomachia) in deutschen Versen vorlegte, ermuntert hatte, sein Gedicht „zu einer Contrafactur seiner Zeit" auszugestalten. Aber Jahrzehnte vergingen, Rollenhagen wurde Prediger und Rektor in Magdeburg, er erwarb sich einen Ruf als Pädagog, Schulschriftsteller und Astrolog, er trat mit verschiedenen Neubearbeitungen älterer Bibeldramen für Schulaufführungen großen Stiles, mit einem „Abraham", einem „Tobias", einem „Lazarus" hervor, ehe er das Werk seiner Jugend vollendete. Erst im Jahre 1595 kam der „Froschmeuseler" ans Licht; schon im nächsten Jahr erlebte er eine zweite und in den folgenden Jahrhunderten eine ganze Reihe neuer Auflagen. Aus der bescheidenen Arbeit des Studenten war eine selbständige Dichtung von gewaltigem Umfange geworden, die Rollenhagen in der Ausgabe letzter Hand noch einer beträchtlichen Erweiterung unterzog.

Die eigentliche Handlung macht nur einen sehr geringen Teil des ganzen Werkes aus. Bröseldieb, der Erbprinz des Mäusereiches, trifft mit dem Froschkönig Bausback zusammen, der sich im Verlauf eines freundlichen Gespräches erbietet, ihm seine Herrschaft zu zeigen. Bausback nimmt Bröseldieb auf den Rücken und schwimmt mit ihm seiner Residenz zu, als plötzlich eine Wasserschlange naht, vor der er erschrocken untertaucht; so läßt er den Mäuseprinzen ersaufen. Da beschließen die ergrimmten Mäuse einen Rachekrieg, und es kommt zu einer blutigen Schlacht mit den Fröschen; aber keine Partei behauptet das Feld; die Mäuse, auf deren Seite sich schon der Sieg geneigt hatte, müssen schließlich vor dem Eingreifen überlegener Tiere flüchten.

Diesen bescheidenen Stoff hat aber der Dichter durch weitschichtige Gespräche und Erzählungen der beteiligten Tiere zu einem großen Weltbilde zu erweitern gesucht, indem er seine Anschauungen über privates und öffentliches, kirchliches und staatliches, kriegerisches und friedliches Leben in jenen Einlagen meist in der Form von Tierfabeln vortrug und einer Übersicht über die politischen Umwälzungen im Reiche der Frösche sogar eine allegorische Geschichte der lutherischen Reformation einverleibte.

Von der „Batrachomyomachie“ ausgehend, hat Rollenhagen bei der freien Ausführung seines Stoffes vor allem den „Reineke Vos“ vor Augen gehabt. Er hat dem Meister Reineke in seiner bekannten Rolle einen sehr wesentlichen Anteil an den eingelegten Erzählungen des ersten Buches gegeben; vor allem aber hat die mit einer breiten protestantischen Prosaglosse versehene Ausgabe des niederdeutschen Tierepos, in welcher dieses ganz ins politisch Soziale umgedeutet war, darauf hingewirkt, daß er auch seine eigene Aufgabe in diesem Sinne auffaßte. Doch blieb die eigentliche Erzählung bei ihm weit hinter dem „Reineke“ zurück. Angelegt auf ein großes politisch satirisches Epos, löst sich das umfängliche Werk doch wieder in eine lange Reihe von Gedichten der seiner Zeit herrschenden Gattung, in eine Anzahl kleinerer Erzählungen mit lehrhafter Pointe auf, die, eine an die andere gehängt, mit der Handlung oft nur noch durch mehrere Zwischenglieder in Verbindung stehen. Die äußere Einkleidung hält sich dabei möglichst im Kreise der Tierwelt, aber in ihren Reden zeigen die Tiere sich merkwürdig bewandert in menschlichen Verhältnissen und Kenntnissen, und es kommt dem gelehrten Poeten nicht darauf an, einen Frosch den Aristoteles citieren zu lassen. Dabei hat er doch das Kleinleben der Natur mit poetischem Sinn beobachtet; er weiß es in sehr niedliche, von liebenswürdigem Humor gefärbte Schilderungen zu fassen, und in der Herstellung von Beziehungen zwischen Tier- und Menschenleben fehlt es ihm nicht an hübschen Einfällen. Anschauungen des Volksglaubens sind ihm bei aller Gelehrsamkeit geläufig, auch seine Redeweise ist volkstümlich natürlich. Aber die derbe Kraft, den leidenschaftlichen Eifer und die schonungslose Schärfe der Satire der Reformationszeit sucht man bei ihm vergebens. Sie findet sich seit Luthers, Huttens und Manuels Tagen nur bei einem deutschen Schriftsteller wieder, bei Rollenhagens Zeitgenossen Johann Fischart.

Johann Fischart betrachtete als seine eigentliche Heimat Straßburg; dort war sein Vater Grundbesitzer, in Straßburg hat er selbst in seinen litterarisch fruchtbarsten Jahren gewirkt, und der Einfluß der satirischen Dichtung eines Brant und Murner, der bei ihm unverkennbar ist, mag ihm dort besonders nahe getreten sein. Ob Fischart auch in Straßburg geboren war, ist freilich nicht ganz sicher zu bestimmen, sowenig wie das Jahr seiner Geburt, welches man zwischen 1545 und 1550 setzt. Er führte den Beinamen Mentzer, d. h. der Mainzer (vgl. die Abbildung, S. 316), den jedoch auch sein Vater schon trug. Eine gute humanistische Schulbildung genoß er in Worms bei seinem Verwandten oder Paten Kaspar Scheidt; bei ihm hat er auch Bekanntschaft sowohl mit der französischen Litteratur wie mit der derb volkstümlichen deutschen Satire gemacht und in allen drei Richtungen nachhaltige Anregungen empfangen.

Kaspar Scheidt hatte sich selbst auf dem Gebiete des Scherz- und Spottgedichtes bekannt gemacht, besonders durch die gereimte Verdeutschung eines lateinischen „Grobianus“ des Friedrich Dedekind, der die rohen Sitten des Zeitalters durch ironisch gemeinte Vorschriften zur gröbsten Unfläterei geißelte. Schon Sebastian Brant hatte von dem Sankt Grobianus gesprochen, dem seine Zeitgenossen dienten; es war auch ganz im Geiste des 16. Jahrhunderts, wenn man den gereimten Anweisungen zu feinem gesellschaftlichen Benehmen, die seit der Blütezeit der höfischen Dichtungen noch üblich waren, jetzt die Regeln der Unanständigkeit folgen ließ. Die Verspottung des Grobianismus geschah nicht ohne Behagen an der Schilderung seiner derbsten Äußerungen und ohne Ekel selbst vor dem Ekelhaftesten. Auch darin zeigte sich Fischart später als ein Schüler seines Lehrers und als ein Sohn seines Zeitalters.

Durch Universitätsstudien und durch Reisen in Frankreich, Holland, England und Italien wie in seinem Vaterlande hat er dann seine Bildung vervollkommnet und einen massenhaften Vorrat von Kenntnissen und Eindrücken der verschiedensten Art in sich aufgenommen. In der klassischen und modernen, der auswärtigen und einheimischen Litteratur erwarb er sich eine ausgebreitete Belesenheit. Wissenschaft und Volksleben, Politik und Religion beschäftigten seinen lebhaften Geist und führten ihm eine Menge von Notizen, Beobachtungen und Einfällen zu, die er haufenweise ausstreute, wenn er zur Feder griff, ohne sie je methodisch zu ordnen und zu verarbeiten. Seit 1570 trat er als Schriftsteller auf, und ausschließlich als solcher hat er sich, auch nachdem er im Jahre 1574 in Basel zum doctor juris promoviert worden war, noch lange seinen Lebenserwerb suchen müssen. Für seinen Schwager, den Buchhändler Jobin in Straßburg, hat er eine Menge kleiner Beigaben zu dessen Verlagsartikeln und andere Lohnarbeiten

geliefert, aber auch seine besten und wichtigsten Werke hat er in rascher litterarischer Thätigkeit in den Jahren 1576—81 zu Straßburg für Jobins Verlag geschrieben. Im Jahre 1581 war er als Advokat am Reichskammergericht in Speyer beschäftigt; dort lernte er seine Braut kennen, die er, längst ein warmer Verehrer ehelichen Glückes, im Jahre 1583 heimführte. Zwei Jahre später wurde er Amtmann in Forbach. 1590 oder Anfang 1591 ist er gestorben.

Fischarts Werke verleugnen nicht den Litteraten, der auf schnellen Erwerb mit der Feder angewiesen ist. Mit eigener Erfindung gibt er sich nicht erst lange Mühe. Er bringt fremde Leistungen mit allerlei eigenen Zuthaten unter die Leute, modernisiert ältere deutsche Werke, übersetzt anderes aus dem Französischen oder Niederländischen, schafft Neues aus mancherlei Elementen, die er hierher und dorther entlehnt, und bietet nur selten einmal etwas ganz Selbständiges. Bei alledem ist Fischart doch eine eigenartige Natur, die wie die höfischen Epiker der mittelhochdeutschen Blütezeit das fremde Gut auf ihre besondere Art stilisiert, und die sich auch in der Wahl der Stoffe schon bethätigt. Fischart ist Humorist. Er sucht sich oft genug ein Werk lediglich aus Gefallen am Lächerlichen zur Bearbeitung aus, und er steigert dann die Komik des Originals in seiner Weise. Aber er ist auch Politiker. Er steht mitten im Streite der beiden Kirchen als leidenschaftlicher Verfechter des Protestantismus, und er nimmt lebhaften Anteil an den staatlichen Angelegenheiten in seiner Heimat wie in den Nachbarländern. Nicht nur die Kenntnis französischer Litteraturdenkmäler, sondern auch Nachrichten und Erörterungen über die großen Tagesereignisse in den Religionskriegen Frankreichs und der Niederlande vermittelt er seinen Landsleuten, und die furchtbare spanische Reaktion gegen den Protestantismus bekämpft er mit glühendem Haß, sei es, daß er in seinen Gedichten Fluten von Spott und Schmähungen über den Jesuitismus ergießt oder über den Untergang der spanischen Armada frohlockt, sei es, daß er politische Flugschriften wider die Spanier übersetzt.



J. Fischart cognomine Mentzer Dr. Straßburg

Johann Fischart. Nach dem Titelblatt des „Philosophischen Ehezuchtbüchleins“, Straßburg 1607 (Exemplar der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel). — Unterschrift: Eigenhändige Eintragung Fischarts in ein Buch der Tübinger Universitätsbibliothek.

Eine weitläufige Invektive gegen den Jesuiten Johann Rabe, einen protestantischen Renegaten, eröffnet im Jahre 1570 die Reihe von Fischarts gereimten Satiren gegen Katholiken und Katholizismus. „Der Barfüßer Sekten- und Kuttenstreit“, der im Anschluß an ein allegorisches Traumbild die kleinlichen Unterschiede und Zänkereien innerhalb des Franziskanerordens lächerlich macht, zeigt schon mehr Geschick und Witz als jene breite Erstlingsdichtung, und das umfänglichere Gedicht „Von Sanct Dominici und Sanct Francisci artlichem Leben und großen Greueln“ (1571) erweitert sich von dem Spott über die Streitereien der beiden Bettelorden zu einer Satire auf Mönchswesen und Mönchsglauben überhaupt, der es weder an Schärfe noch an Humor fehlt. Auch in diesen beiden Dichtungen,

vor allem in der zweiten, richtet Fischart seinen Hohn über den verhaßten Stand ganz besonders gegen einen bestimmten Vertreter desselben, einen ehemaligen Schneidergesellen Johannes Nas, der sich als Barfüßermönch durch heftige Angriffe wider den Protestantismus bekannt gemacht hatte. Und auch fernerhin feuerte er aus dem groben Geschütz seiner antipäpstlichen Polemik, wo es irgend anging, zugleich auf Nas eine Bombe. Er versagt sich das auch nicht in einer Satire auf den Jesuitenorden, die ein sprechendes Beispiel für die Fülle grotesker Phantasie und die Maßlosigkeit der Schmähungen in der religiösen Streitlitteratur dieses Zeitalters bietet. Diese „Wunderlichst unerhörtest Legend und Beschreibung des abgeführten, quartirten, gevierten und viereckechten vierhörnigen Hütleins" (nämlich der Jesuiten) schließt sich an ein französisches Gedicht an, welches den Luzifer zum Ersatz für die Hörner seines höllischen Gesindes, die sich nicht offen mehr zeigen dürfen, das vierhörnige Jesuitenhütlein erfinden und in allen vier Ecken mit den ärgsten Teufeleien füllen läßt. Aber Fischart geht noch weiter. Was er seiner Quelle entnahm, bildet bei ihm erst den großen Schlußeffekt, zu dem eine Reihe von Satanswerken sich allmählich steigert. Denn als erste Ausgeburt seiner Bosheit hat Luzifer seinerzeit die einhörnige Kopfbedeckung, die Kapuze als Zeichen des Mönchsstandes, in die Welt geschickt; als zweite sandte er dann die zweihörnige Bischofsmütze; als dritte, noch schlimmere, die dreihörnige Tiara des Papstes; erst sein vierter, letzter und unerhörter Streich ist die Schöpfung des weltvergiftenden Hütleins der „Jesu-wider" oder „Suiten" (d. i. Sauiten), und mit den allerwüstesten Höllenzeremonien weiht er es ein, daß es seinen seelenverderbenden Lauf antrete.

Schon 1579, ein Jahr vor dem „Jesuitenhütlein", hatte Fischart die große prosaische Satire des Philipp Marnix gegen die katholische Hierarchie aus dem Niederländischen übersetzt und als „Binenkorb des heyl. römischen Imenschwarms, seiner Hummelszellen (oder Himmelszellen), Hurnaußnäster, Brämengeschwürm und Wäspengetöß" ausgehen lassen. Fischart hat Marnix' außerordentlich erfolgreiches Werk, in dem der unter Albas Schreckensregiment Verbannte mit kecker Ironie die Widersprüche zwischen der römischen Kirche und dem Evangelium beleuchtete, in einzelnen Fällen sachlich erweitert, öfter bei der Übertragung in seine originelle Sprache mit humoristisch-satirischen Schnörkeln versehen oder, wie er es ausdrückt, „mit Mentzerkletten (Fischartkletten) durchziert". Da er selber dem Calvinismus mehr und mehr zuneigte, hat er die Hauptausfälle des Niederländers gegen die Lutheraner, die er in der ersten Auflage noch unterdrückte, in der späteren unverkürzt aufgenommen. Im übrigen war er ein entschiedener Feind konfessioneller Streitigkeiten und vor allem ein Feind jedes Glaubenszwanges. Das hat er zu mehreren Malen, besonders in der Erneuerung eines aus zwei älteren Stücken mangelhaft zusammengefügten Gedichtes, „Die Gelehrten die Verkehrten", unzweideutig kundgegeben.

So heftig er gegen die Auswüchse der Religion stritt, von so aufrichtiger Frömmigkeit war er erfüllt. Gar manche Stellen seiner polemischen Schriften, eine Anzahl geistlicher Lieder, die er gedichtet hat, eine vortreffliche poetische „Anmahnung zu christlicher Kinderzucht", die er einer Ausgabe von Luthers kleinem Katechismus anhängte, legen davon schöne Zeugnisse ab.

Das liebevolle Verständnis kindlichen Wesens, welches aus diesem kleinen Gedicht spricht, wurzelt zugleich in Fischarts echt protestantischer Schätzung des Familienlebens. Und auch er hat die große humanistische und evangelische Ehelitteratur durch ein sehr ausführliches „Philosophisches Ehezuchtbüchlein" in Prosa (1578) bereichert, das, aus zwei Abhandlungen des Plutarch, einem Dialog des Erasmus und mancherlei kleineren hierher und dorther entlehnten Stücken zusammengestellt, die Schätzung der Ehe überhaupt zu verbreiten, das harmonische Zusammenleben der Gatten und eine gute Kindererziehung zu fördern bestimmt war und in zahlreichen Zuthaten in Poesie und Prosa seine eigene, sittlich verständige und gemütvolle Auffassung dieses Themas zeigt.

In seinen politischen Anschauungen und Interessen bleibt Fischart bei aller lebhaften Teilnahme an den ausländischen Ereignissen ein guter Patriot. Mit den Humanisten ist er erfüllt von der Vortrefflichkeit der alten Deutschen; aber er sieht auch mit Schmerz statt der nationalen Grundtugenden, der Standhaftigkeit und Treue, weibische Leichtfertigkeit in sein Vaterland eindringen, sieht den alten tapfern Freiheitsstolz der Germanen in feiger Abhängigkeit von den Nachbarn untergehen, und mit energischen, männlichen Worten ruft er das „anererbt Teutsch Adlersgmüt" wieder wach.

Mit heller Freude begrüßt er in seiner engeren Heimat eine politisch verheißungsvolle Äußerung tüchtigen Gemeinsinns, als im Jahre 1576 eine stattliche Anzahl von Züricher Bürgern es fertig brachte, in einem Tage zum Straßburger Schützenfeste zu rudern und zum Beweise ihrer allzeit schnellen Hilfsbereitschaft den Bürgern der befreundeten Stadt gar noch einen Hirsebrei, den sie morgens in Zürich gekocht hatten, warm zu überreichen. Aber auch an der rüstigen Leistung als solcher, an dem Beweise, was unverdrossene Arbeit und feste Manneskraft vermöge, hatte er sein besonderes Wohlgefallen, und so hat er die Rheinfahrt der wackeren Eidgenossen mit solcher Lust und Liebe und so anschaulich und anmutig beschrieben, daß „Das glückhafft Schiff von Zürich", wie er seine Dichtung nannte, nicht nur andere Darstellungen des Ereignisses, die Fischart benutzte, sondern auch die ganze herkömmliche Schützenfestreimerei und seine eigenen sonstigen Leistungen in poetischer Schilderung übertraf. Als dann im Jahre 1588 ein förmliches Bündnis zwischen Straßburg, Zürich und Bern zum Schutze des Protestantismus abgeschlossen wurde, hat er das erfreuliche Ereignis und den Ruhm der drei Städte, diesmal freilich mit mehr politischem Eifer als poetischem Geschick, besungen.

Das klare Urteil und die gesunde männliche Gesinnung Fischarts in seinen ernsten politischen, moralischen, religiösen Schriften spricht menschlich mehr an als seine nach Form und Inhalt maßlose satirische Manier. Jene Eigenschaften geben auch seiner unbändigsten Polemik, welche die eines Murner weder an Kunst noch an Anstand übertrifft, eine ungleich gediegenere Unterlage. Aber seine schriftstellerische Eigenart äußert sich am charakteristischsten nicht in friedlichem Ernst, sondern in Zank, Spott und Scherz, und sein origineller Stil kommt zur freiesten Entfaltung in einigen seiner rein humoristischen, durch keine besondere Tendenz beengten Schriften.

Sein erstes Werk in dieser Gattung war die Verwirklichung eines schon von Kaspar Scheidt gehegten Planes: eine poetische Bearbeitung des „Eulenspiegels" (1572; vgl. S. 238), die mit mancherlei originellen Zuthaten und mit mancher ansprechenden Einzelausführung, aber auch durch ungeschickte Weitläufigkeit der Darstellung und häßliches Breittreten an sich schon höchst unerquicklicher Geschichten das knappgefaßte Volksbuch auf mehr als das Dreifache des Umfangs brachte. Mehr Erfolg hatte eine komische Tierdichtung, die „Flöh Hatz" (1573), die mit gutem Humor den Streit der Weiber mit diesen lästigen Feinden ihres Geschlechts behandelt. In Anlehnung an verwandte Motive lateinischer und deutscher Tiergedichte läßt der erste Teil einen Floh, der kaum dem Untergange durch die Finger einer jungen Dame entronnen ist, vor einer Mücke das schändliche und grausame Geschick beklagen, das die sonst so milden Frauen ihnen bereiten, und er erzählt sehr ergötzlich seine und seiner Eltern Erlebnisse, wobei der hochhinausstrebende kecke Junge dem erfahrungsreichen und besonnenen Flohvater hübsch gegenübergestellt wird. Ein weit schwächerer zweiter Teil bringt eine weitläufige Verteidigung der Weiber. Aber gerade er allein ist Fischarts Eigentum, soweit nicht auch bei ihm noch ein kleines französisches Gedicht benutzt ist. Der erste Teil ist nach neueren Untersuchungen von Mathias Holzwart verfaßt, und erst in einer zweiten Bearbeitung des ganzen Büchleins hat Fischart ihn durch sehr beträchtliche Erweiterungen auch zu seinem geistigen Eigentum gemacht.

Seine üppigste Entwickelung erreicht Fischarts Humor erst in seiner Prosa. Denn das ungebundene, maßlose Spiel mit einem unerschöpflichen Wortvorrat und ebenso unerschöpflichen Wortbildungen und Wortverdrehungen der kuriosesten Art, wie es keiner metrischen Form sich fügt, bringt seine sprudelnde Laune erst zu voller Geltung. Ansätze zu dieser Stilart zeigen sich in der Litteratur des 15. und 16. Jahrhunderts vielfach. Schon die alten Fastnachtsspiele boten uns mit ihren lustigen Bauernnamen (vgl. S. 246) Beispiele dafür. Bei Fischart wurde sie durch persönliche Neigung und Befähigung, besonders aber auch durch den Einfluß des großen französischen Humoristen François Rabelais zu einer sonst nirgends erreichten Blüte entwickelt.

Anlehnung an ein Erzeugnis von Rabelais' Laune und zugleich jene Art des Wortwitzes zeigt schon die kleine Prosaschrift „Aller Praktik Großmutter" (1572), eine höchst vergnügliche, aber auch echt grobianische Parodie auf die Prophezeiungen der Witterung und sonstiger Verhältnisse und Begegnisse des neuen Jahres, wie sie in den Kalendern üblich waren; und in Dichtungen wie das „Jesuitenhütlein", in einer Prosaschrift wie dem aus zwei lateinischen ironischen Lobreden auf das Podagra übertragenen „Podagrammisch Trostbüchlein" (1577) bricht jene Manier gelegentlich durch. Aber das

klassische Beispiel für Fischarts komischen Stil, das beste humoristische Werk, das er überhaupt geschrieben hat, steht ganz auf Rabelais' Schultern. Es ist die freie Bearbeitung des ersten Buches von Rabelais' komischem Roman „Gargantua und Pantagruel", die „Affenteuerliche und Ungeheuerliche Geschichtschrift vom Leben rhaten und Thaten der for langer weilen vollenwolbeschraiten Helden und Herrn Grandgusier, Gargantua und Pantagruel", wie Fischart sie in der ersten Auflage (1575), „die Affentheuerlich naupengeheuerliche Geschichtklitterung" 2c., wie er sie seit der zweiten Ausgabe nannte.

Rabelais hat in den Jahren 1533—52 allmählich vier Bücher der Abenteuer seiner über die Maßen ungeschlachten Riesenfamilie erscheinen lassen. Er hat die vor allem in der Ungeheuerlichkeit der Dimensionen ruhende Komik seiner Motive vortrefflich durchgeführt, und er hat seine Erzählung zugleich mit ebenso derben wie scharfen Satiren auf die kirchlichen und politischen Zustände in Frankreich verbunden. Fischart hat, bei mancher Flüchtigkeit und Unrichtigkeit seiner Übersetzung im einzelnen, doch den Humor des Ganzen mit vollem Verständnis erfaßt und selbständig fortgebildet. Indem er sich auf die Wiedergabe des ersten Buches beschränkt, erzählt er uns nur von den Eltern, der Geburt, der Erziehung, den Studien und den ersten Heldenthaten des Gargantua. Aber er hat dabei nicht nur die Namen und die Verhältnisse des Originals völlig ins Deutsche verwandelt, sondern auch so vieles ganz selbständig hinzugefügt, daß sein Werk an Umfang die Quelle um das Dreifache übertrifft, dem Inhalte nach aber ein überaus buntes und reichhaltiges Bild von dem Deutschland des 16. Jahrhunderts bietet. Es sind nicht sowohl die öffentlichen Angelegenheiten als das Privatleben seiner Zeit, in das er uns hier hineinführt; sei es das Ehegemach, die Kinderstube oder der lärmende Kreis grobmäuliger Zechgenossen, seien es die Speisen und Getränke, die Spiele und Lieder, die Trachten und Bräuche, die Eigenheiten der deutschen Stämme und Stände: überall ist er in gleicher Weise bewandert, und überall steht ihm eine erstaunliche Fülle von Ausdrücken und Redensarten für diese Dinge zur Verfügung. In die Geschichte der Riesenfamilie, welche das in That und Genuß kraftstrotzende, übermütig ungeschlachte Zeitalter wie in einem gewaltig vergrößernden und verzerrenden Vexierspiegel zeigt, fügen sich Fischarts mannigfaltige Zuthaten nach Stil und Zeitfärbung nicht unpassend ein; aber den Zusammenhang sprengen sie rücksichtslos, um so mehr, als Fischart zugleich einem Strom von Citaten und Anspielungen aus der klassischen, humanistischen und zeitgenössischen Litteratur, aus gelehrten Überlieferungen wie aus der deutschen Volkssage und aus dem überquellenden Reichtum des deutschen Volksliedes die Schleusen öffnet und in seinen Wortspielen und Worthäufungen mit ausgelassenstem Übermute schwelgt.

Fischart hat seine Vorlage nationalisiert soviel wie nur möglich. Für die derbgesunde Assimilationskraft, mit welcher das deutsche Volkstum dieses Zeitalters fremde Bildungselemente zu verarbeiten vermochte, ist gerade sein „Gargantua" ein glänzendes Beispiel. Aber eine Erfindungsarmut, die der Anlehnung an die ausländische Litteratur bedarf, zeigt Fischarts schriftstellerische Thätigkeit bei alledem, und in dieser Beziehung ist sie schon ein Zeugnis für die wachsende geistige Abhängigkeit Deutschlands von der Fremde. Ja, Fischart hat sich auch mit der unveränderten Übersetzung eines französischen, aus Spanien stammenden Romans abgegeben, dessen bald steife und phrasenhafte, bald üppig lüsterne Galanterie der deutsch volksmäßigen Art so fremd wie möglich war, in den zum Ausland neigenden höheren Gesellschaftskreisen aber und besonders unter dem auch an seiner Übertragung beteiligten Adel den größten Beifall fand.

Es ist der „Amadis aus Frankreich", von dem der Buchhändler Feyerabend in Frankfurt a. M. bereits fünf von anderen Übersetzern verdeutschte Bücher hatte erscheinen lassen, als er im Jahre 1572 Fischarts Übertragung des sechsten mit einer gereimten Vorrede ausgehen ließ, und bis zum Jahre 1595 folgten, wiederum aus anderen Federn, nicht weniger als achtzehn weitere Teile von den mit Zauberspuk und schlüpfrigen Liebesszenen reichlich ausstaffierten ritterlichen Abenteuern der fürstlichen Helden aus Amadis' Geblüt. Der höfisch galante Stil dieses Riesenwerkes aber galt für so musterhaft, daß man aus ihm eine „Schatzkammer schöner und zierlicher Orationen, Sendbrieffen, Gesprächen" 2c. zusammentrug, aus der das Publikum des 17. Jahrhunderts noch gern Belehrung schöpfte.

Hat Fischart, der derbe Humorist, der Verherrlicher urwüchsiger deutscher Biederkeit, an diesem höfischen Flitterwerk augenscheinlich nur des schriftstellerischen Erwerbes wegen seinen Anteil genommen, so sehen wir mit noch größerem Befremden, wie sich der Verteidiger kirchlich

bedrängter Geistesfreiheit zur Verbreitung der beschränktesten und verderblichsten Erzeugnisse des Teufels- und Hexenglaubens hergibt.

Er hat die „Dämonomanie" des Jean Bodin, welche den wüstesten Dämonen-Aberglauben und die brutalste Vergewaltigung der vermeintlichen Hexen gegen die verständigen Bedenken des Arztes Wierus (Weier) verficht, ins Deutsche übersetzt und das alte Hauptwerk für die Hexenrichter, den „Malleus Maleficarum" (Hexenhammer) neu herausgegeben. Die Bearbeitung eines mittelhochdeutschen Gedichtes vom Ritter Staufenberger und seiner Ehe mit einer Fee aber, die er im Auftrage des damaligen Inhabers der Burg Staufenberg verfaßte, hat er mit einer sehr ausführlichen Auseinandersetzung über teuflische Geister begleitet, welche nur zu deutlich zeigt, daß er selbst völlig in dem fürchterlichen Wahn befangen war, der wie zum Hohn auf die freiheitlichen Ideen des Humanismus und der Reformation von deren Anhängern mit der gleichen Verblendung wie von den Altgläubigen vertreten wurde und Tausende und Abertausende in die Folterkammer und auf den Scheiterhaufen hetzte.

Und ein Jahr vor Fischarts „Staufenberger", im Jahre 1587, war die litterarhistorisch bedeutsamste Ausgeburt des Glaubens an die Teufelsbündnisse, die „Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler", nach der Zusammenstellung eines unbekannten Verfassers bei Johann Spies in Frankfurt gedruckt worden.

Mit dem Humanismus war auch ein kühner Trieb zum Erfassen der Natur und der geheimen weltbewegenden Kräfte erwacht. Hatte er einerseits in den Bahnen ernster und klarer Forschung zu einem so großen Ergebnis wie der Begründung der wissenschaftlichen Astronomie durch Kopernikus geführt, so hatte er unter dem Nachwirken mittelalterlichen Wunderglaubens andere in die Nebel der Geheimwissenschaften gelockt, und von den kabbalistischen Spekulationen eines Reuchlin, den naturphilosophischen eines Theophrastus Paracelsus Bombastus, den magischen eines Agrippa von Nettesheim bis herab zu den albernsten Versuchen, Gold zu gewinnen, Heilmittel zu entdecken, den Einfluß der Gestirne auf das Menschenschicksal zu enträtseln, hatte er eine Menge lauterer und trüber, gutgemeinter und schwindelhafter Bestrebungen und Versuche ins Leben gerufen. Astrologen, Alchimisten, Schatzgräber und Magier tauchten in Menge auf, und eine gewisse Berühmtheit erlangte unter diesen Leuten ein großsprecherischer Geheimkünstler, der unter dem Namen Dr. Faustus in den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts in Deutschland mit Weissagungen und Taschenspielerstücken herumstrich. Ein alter Vorrat von Legenden, Sagen und Anekdoten über Zauberer und ihren geheimen Bund mit dem Teufel wurde auf ihn übertragen, und aus solchen Überlieferungen wurde mit mancherlei Zuthaten, die eine ausgesprochen antikatholische Tendenz und den engsten Horizont lutherischer Rechtgläubigkeit zeigen, das Faustbuch hergestellt.

Fausts erster Schritt auf dem Wege zur Hölle ist, daß er der Theologie untreu wird und sich der Medizin und den Naturwissenschaften zuwendet. Er „name an sich Adlers Flügel, wolte alle Gründ am Himmel und Erden erforschen"; danach trachtet er Tag und Nacht. Dieser „Fürwitz" treibt ihn zuerst dem Teufel zu, und dem sündhaften Wissenstrieb gesellt sich nach dem Bündnis mit dem Bösen alsbald die schändliche Sinnenlust, bis der Vermessene vom Satan zerrissen wird und der ewigen Höllenpein verfällt. Es ist der Triumph evangelischer Orthodoxie und dumpfer Teufelsangst über den freien Wissenstrieb, den wir aus dem Buche vernehmen, und in der That war am Ende des Jahrhunderts die freiheitliche wissenschaftliche und religiöse Bewegung, die es so vielverheißend eröffnet hatte, in enge Schranken zurückgedrängt, und herrisch führte die Theologie ihr siegreiches Szepter. Fast schien es, als sollte, wie die volkstümliche Litteratur in der Ausländerei, so die humanistisch reformatorische Strömung im Kultus des Dogmas versanden. Aber das Faustproblem war noch nicht endgültig gelöst. Der Weg von der Theologie zur Naturwissenschaft, den die folgenden Jahrhunderte, wie Faust, einschlugen, wies nicht in die Fesseln des Bösen, sondern in die volle geistige Freiheit, und die Dichtung der klassischen Periode ließ Fausts rastlosen Erkenntnisdrang durch göttliches Erbarmen gekrönt werden.

Die neuere Zeit.

Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Von

Prof. Dr. Max Koch.

VI. Von Opitz' Reform bis Klopstock.



it Recht erhebt Schiller in seiner „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs" den Vorwurf, daß die deutsche Nation im 16. Jahrhundert die ihr entstandene politische Aufgabe nicht im geeigneten Augenblicke thatkräftig gelöst, sondern durch den Augsburger Religionsfrieden (1555) die notwendige Austragung der unbefriedigten Forderungen beider Parteien nur vertagt habe. Zur Sühne dieser Unterlassung mußte das Geschlecht des 17. Jahrhunderts unter den schwersten Opfern und Gefahren, die selbst unser Vorhandensein als Nation eine Zeitlang in Frage stellten, um eine wirkliche Lösung der nur zurückgedrängten Ansprüche dreißig Jahre lang die Waffen führen. Und zwei Jahrhunderte weiterer Entwickelung voller Leiden und Kämpfe bedurfte es auch dann noch, ehe ein „protestantisches Haupt zur Kaiserkrone sich erheben konnte". Erst damit ward die in den Tagen Ulrichs von Hutten bereits angestrebte nationale Reform des Reiches an Haupt und Gliedern endlich erstritten.

Unsere litterarische Entwickelung erreichte schon ungefähr siebzig Jahre vor der politischen ihren bis jetzt höchsten Höhepunkt. Wenn wir heute in ihm auch nicht mehr, wie lange üblich war, einen endgültigen Abschluß, der den Verzicht auf alle Zukunftshoffnungen bedingt, erblicken, so bewundern wir deshalb doch nicht minder das damals Erreichte. Wie sich aber die Parallele zwischen der allgemein politischen und der litterarischen Entwickelung durch alle Jahrhunderte deutscher Litteraturgeschichte verfolgen läßt, so trifft jener Vorwurf, den Schiller auf politischem Gebiete gegen das Reformationsjahrhundert erhob, auch auf dem besonderen litterarischen durchaus zu. Wohl war die gewaltige neue Bewegung, wie sie zuerst in Italien durch lebensfrisches Erfassen der antiken Litteratur zu einer Wiedergeburt aller Geisteswissenschaften geführt hatte, auch in Deutschland siegreich vorgedrungen. Eine stattliche Schar von Poeten lieferte in lateinischen Elegien, Oden und Epigrammen, Episteln, Epen und Dramen den Beweis, daß der Deutsche, nach Goethes Ausspruch, auch in fremden Formen und Sprachen sich selbst gleich bleibe, seinem Charakter und Talent überall Ehre mache. Und neben der blinden Vorliebe für die gelehrte Sprache mag die Einsicht oder wenigstens das Gefühl der unserer

Die obenstehende Initiale stammt aus Lohensteins „Arminius und Thusnelda" (Ausgabe vom Jahre 1690, in der Stadtbibliothek zu Leipzig).

Volkslitteratur anhaftenden Mängel dazu beigetragen haben, sich nun der gereinigten klassischen Sprache wie früher des Mönchslateins zu bedienen.

Wenn Luther auch eine deutsche Prosa geschaffen hatte, an der im 18. Jahrhundert Klopstock und Goethe die neue Dichtersprache bilden konnten, so bot die deutsche Rede um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert doch dem Schriftsteller nicht jenen handlichen Schatz ausgebildeter Phraseologie, wie er in der lateinischen zur Benutzung einlud. Die Kunstlosigkeit des verwilderten deutschen Versbaues, dem einzelne, wie Paul Rebhun, umsonst aufzuhelfen suchten, konnte den Gelehrten nicht zu mühseligen Versuchen anreizen, nachdem er bereits auf der Schule sich die sichere Technik des elegischen Maßes und der horazischen Ode erworben hatte. Früh schon war in Italien, etwas später in Frankreich in den Landessprachen eine neue Kunstpoesie entstanden, die, von Gelehrten ausgehend, sich auch in den höheren Kreisen Ansehen zu verschaffen wußte. In Spanien und England hatte die Volkslitteratur so viel Einflüsse der Renaissancebildung in sich aufgenommen, daß sie ohne Einbuße an Kraft und Frische allen Kreisen der Nation etwas zu bieten vermochte. Die höfisch geschulten Dichter Pulci, Bojardo, Ariosto wußten in ihren Orlando-Epen die alten, im italienischen Volke lebendigen Geschichten von Karl des Großen Paladinen (Reali di Francia), mit Feenmärchen und Schwänken vermischt, zugleich nach den Kunstforderungen und doch volkstümlich zu gestalten.

In Deutschland dagegen gingen weit über den Anfang des 17. Jahrhunderts hinaus die Volkslitteratur, wie sie uns Nachlebenden am reizvollsten in Hans Sachsens liebenswürdiger Person und treuherzigen Reimen verkörpert ist, und die lateinische Gelehrtendichtung zum Schaden beider ihre eigenen Wege. Das eine, was der Litteratur not that: eine harmonische Durchdringung der volkstümlichen Elemente und der vom Humanismus erweckten Kunstform, erfolgte nicht im entscheidenden rechten Augenblick. Es erfolgte statt dessen später eine einseitige Neugestaltung der deutschen Poesie von Gelehrten für Gelehrte. Wie ein zu erledigendes Schulpensum wurden im 17. Jahrhundert, als die volkstümliche Kraft zu erlahmen begann, alle möglichen fremden Muster der deutschen Kunstpoesie zur Nachahmung aufgestellt. Es dauerte bis zum Auftreten Herders und dem Hereinbrechen von „Sturm und Drang", ehe nur die Forderung einer ursprünglichen nationalen Kunst erhoben ward. Und selbst der klassischen Dichtung Weimars, in der Goethe endlich die Alten nicht als Hüter der Schule zurückließ, sondern kühn mit hinaus ins Leben nahm, kann der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß sie den antikisierenden Elementen zeitweise ein zu großes Übergewicht eingeräumt habe.

Die Aufgabe des 16. Jahrhunderts, die Volkslitteratur ohne Schädigung ihrer Eigenart durch Verbindung mit der antiken Kunstform und Bildung zu veredeln, konnte weder das notbedrängte, geistig ärmere 17. Jahrhundert noch das mächtig aufstrebende Aufklärungsjahrhundert mehr erfüllen. Die frischen volkstümlichen Kräfte des 16. Jahrhunderts waren an seinem Ausgange bereits im Versiegen. Der große Geisterkampf der Reformation war längst in ein engherziges theologisches Gezänk ausgeartet, das eine freie Bildung, wie der Humanismus sie angebahnt hatte, fast unmöglich machte. Nicht jede einzelne Dichtung soll man auf die Weltanschauung ihres Verfassers hin prüfen. Aber eine große Kunstperiode wird jederzeit nur im Zusammenhang mit einer tiefgehenden geistigen Bewegung eintreten. Die Litteraturreform im 17. Jahrhundert erfolgte in einem Augenblicke, in dem das religiöse Leben in konfessionellem Streit und Formelwesen erstarrt war und philosophische Interessen in der Nation weder gepflegt wurden noch überhaupt sich bemerkbar machten. Als man mühsam eine neue Ausdrucksweise und Kunstform gefunden hatte, hatte man in ihr nichts zu sagen. Es fehlte, soweit man nicht

die Zeitgebrechen satirisch angreifen mochte, an geistigem Gehalte. Denn wenn auch von 1596 an die großen astronomischen Schriften des Schwaben Johann Kepler erschienen, durch welche die Entdeckungen des Westpreußen Copernicus erst ihren richtigen Abschluß fanden, so wurden diese Ideen doch erst für das Geistesleben späterer Geschlechter wahrhaft fruchtbar.

Während am französischen, englischen, ja zeitweise sogar am spanischen Hofe die Litteratur in der Landessprache Anregung und Schutz fand, erwies sich das österreichische Erzhaus, das nun schon herkömmlicherweise dem Deutschen Reiche sein Oberhaupt gab, dem deutschen Geistesleben völlig entfremdet. Kaiser Max I. hatte in deutschen Reimen noch einen Versuch gemacht, die allegorische Ritterdichtung zu beleben. Sein Nachfolger, der hispanische Karl, erklärte deutsch als die Sprache für Pferde. Was diese Abneigung des Kaisers gegen die Volkssprache für die deutsche Litteratur bedeutete, können wir aus einem Vorgang in der englischen Litteratur ersehen. Auch in England gab es wie bei uns Leute, die im Gebrauch der Landessprache eine Entwürdigung des Gelehrtenstandes erblickten. Auf ihre Vorwürfe entgegnete der hochgelehrte Roger Ascham in seinem volkstümlichen Buche über das Bogenschießen („Toxophilus", 1545): „Wollte mich einer tadeln, sei es, weil ich mich mit einem solchen Gegenstande befasse, sei es, weil ich über ihn in englischer Sprache schreibe, so antwortete ich ihm: die Sprache, die der beste Mann im Reiche des Gebrauches wert hält, die wird für mich, einen der Geringsten, auch nicht zu schlecht zum Schreiben sein." In der lateinischen und griechischen Sprache sei ja alles so vortrefflich bereits gethan, daß niemand Besseres in ihnen leisten könne; nun gelte es, die kümmerlich zurückgebliebene Landessprache zu fördern. Als dagegen in Deutschland achtzig Jahre später Martin Opitz die Aufmerksamkeit des vornehmsten Mannes des Reiches, Kaiser Ferdinands II., auf seine Poesie lenken wollte, da mußte er, der Vorkämpfer der deutschen Sprache, sein Ehrengedicht auf die österreichische Monarchie erst ins Lateinische übersetzen.

Die Jahrzehnte, in denen das Gefühl der nationalen Zusammengehörigkeit völlig zurücktrat vor den gemeinsam religiös-politischen Interessen und das deutsche Land den Tummelplatz für Schweden und Spanier, Franzosen und Italiener, Kroaten und Wallonen abgab, waren für die Schaffung einer neuen Nationallitteratur so ungünstig wie nur möglich. Die Dichtung des 17. Jahrhunderts genießt daher auch eines üblen Rufes, und sie hat außer einigen Kirchenliedern und Grimmelshausens kulturgeschichtlich wertvollem Romane nichts geschaffen, was sich noch heute lebenskräftig erweisen könnte.

Das Bild und unser Urteil ändern sich indessen sehr zu gunsten jener verrufenen Litteraturperiode, wenn wir die trübseligen politisch-sozialen Zustände, den theologischen Geisteszwang und die drückende Herrschaft irreleitender poetischer Theorien, die mit dem Anspruche antiker Autorität Geltung forderten, berücksichtigen. Da erscheint die pedantische, aber wohlgemeinte Arbeit jener Sprachgesellschaften, der vielen mit dem offiziellen Lorbeer gekrönten und ungekrönten Poeten doch zuletzt in ganz anderem Lichte. In die Dichtung als seine letzte Zuflucht rettete sich, was der konfessionelle Hader noch an nationalem Empfinden übrig gelassen hatte. Aus der Litteratur ertönte immer von neuem der Aufruf zum Kampfe gegen die Nachahmungssucht fremder Sprache, Kleidung, Sitte. Zartes und männliches Empfinden rang in den Liedern eines Dach und Fleming nach Ausdruck, wie das religiöse Gefühl trotz aller dogmatischen Starrheit, die das offizielle Kirchentum beherrschte, nach wie vor im Kirchenliede verwandte fromme Herzen ergriff. Und blicken wir nicht auf die hochgewölbten Perücken jener mühsam reimenden Poeten, sondern ihnen Aug' in Auge, so lernen wir auch hier mehr als einen in seiner rein menschlichen Tüchtigkeit liebgewinnen. Der Alexandriner und die ganze geschraubte Redeweise des 17. Jahrhunderts

lagert wie eine Schneedecke auf der Litteratur. Aber unter dieser Schneedecke gewahren wir bei genauerer Untersuchung doch manche schüchterne Triebe, die dann unter der Aufklärungssonne des 18. Jahrhunderts gar stolz und freudig in die Höhe schossen.

1. Die Begründung der deutschen Renaissance-Dichtung. Die Opitzische Schule und die Sprachgesellschaften.

Weitverbreitet war um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert das Gefühl, daß die deutsche Litteratur hinter jener der Nachbarländer, vor allem der französischen, holländischen und italienischen, zurückgeblieben sei. Man erkannte die Notwendigkeit einer Umgestaltung der einheimischen Dichtkunst und der Rückgewinnung des an die lateinische Sprache verlorenen Bodens. Schon im Jahre 1601 warf Theobald Höck, ein nach Böhmen verschlagener Pfälzer, in seinem „Schönen Blumenfeldt" die Frage auf, warumb wir nicht in unserer deutschen Sprache auch „gwisse Form und Gsatz" machten, um „die Kunst des deutschen Carmen bei Mann und Weiben in Ansehen zu bringen".

Die alten gelehrten Poeten wie Vergil und Ovid, die wir so hoch bewunderten, hätten doch auch in ihrer Muttersprache gesungen. Wir Deutschen dagegen sparten kein Müh' und Fleiß, fremder Völker Sprache zu erlernen, indessen wir die eigne unwert hielten und nicht glauben wollten, daß man im Deutschen so wohl, artlich und zärtlich wie im Welschen und Französischen dichten könne. Allein die Leser, klagt er, wollen sich von den kunstlosen, leeren Fabeln nicht trennen, wie Narrenschiff und Eulenspiegel, dem hürnen Seyfrid mit seim kleinen Zwerge, Faust und Fortunat, Paulis „Schimpf und Ernst", Fischarts „Pantagruel".

Während Höck in dieser Weise über die ältere volkstümliche Litteratur den Stab bricht, kommt er doch selber in der Mehrzahl seiner Arbeiten nicht über das Alte hinaus. Seine Gedichte über den Ursprung und die älteste Geschichte der Deutschen erinnern an die schlimmsten Reimereien der Meistersinger, und die moralisierenden Ermahnungen in anderen Gedichten mischen sich seltsam mit Anklängen an den Minnedienst. Dem bewußten Streben nach einer kunstvolleren, gefälligen Ausdrucksweise folgt immer unvermerkt der Rückfall in die alte plumpe Gebeweise. Allein gerade dieser Wechsel von Altem und Neuem macht den an der Schwelle des Jahrhunderts stehenden Dichter zu einer bedeutsamen und lehrreichen Erscheinung. Wenn fünfzehn Jahre später Georg Rodolf Weckherlin mit seinen ersten Versuchen sich hervorwagt, so zeigen diese schon ein viel neumodischeres Gepräge.

Von Höcks Persönlichkeit wissen wir nicht viel mehr, als daß er Grund gehabt haben muß, sich über seine üblen Erfahrungen im Liebeswerben und Hofleben zu beklagen. Seine Dichtung wendet sich an weite bürgerliche Kreise. Weckherlin will seine kunstreichen und werten Verse „weder für noch von allen" schreiben; nur weisen Fürsten, den Göttern und Göttinnen dieser Erden, und Gelehrten strebt er zu gefallen. Damit tritt ein ganz bestimmter Charakterzug der neuen Poesie hervor, der sie scharf von der vorangehenden volkstümlichen des 16. Jahrhunderts scheidet. Die horazische Gleichgültigkeit gegen das Urteil der Ungelehrten gehört von nun an gleichsam zu den Anstandspflichten des Kunstdichters. Daß auch dem Volke Anteil an der Poesie zukommt, mußte Herder als eine kaum geahnte Wahrheit neu entdecken.

Nachdem Weckherlin (geb. 1584 zu Stuttgart) als Tübinger Student einigen württembergischen Prinzen nähergetreten war, hat er schier sein ganzes Leben oder doch mehr denn vierzig Jahre in großer Herrn, Fürsten und Könige Diensten, Geschäften und Reisen zugebracht. Die

diplomatischen Aufträge, die ihn schon 1607 nach Frankreich und dann für mehrere Jahre nach England führten, waren für seine dichterische Ausbildung entscheidend. Während in der Heimat die deutsche Poesie am Hofe noch durch den Pritschmeister vertreten war, der, halb Festspruchdichter, halb Lustigmacher, zur niederen Dienerschaft gehörte, lernte Weckherlin auf seinen Reisen die höfische Renaissancepoesie in den Landessprachen und ihre Schätzung seitens der vornehmen Kreise kennen. Wenn die Unerfahrenen meinten, die deutsche Sprache sei viel zu grob, um in ihr der französischen und englischen Dichtung Ebenbürtiges zu stande zu bringen, so fühlte er sich berufen, durch eigene Gedichte die Thorheit der Verächter „teutscher Poesei" kund zu machen. Und so tritt er denn von 1616 an als vielgewandter deutscher Gelegenheitsdichter am Stuttgarter Hofe auf, an dem vierzig Jahre früher der junge Tübinger Magister Nikodemus Frischlin seine biblischen Komödien in lateinischer Sprache zur Aufführung gebracht hatte.

Wo Weckherlin eine Art dramatischer Auftritte auszustatten hatte, wie z. B. in dem für die Geschichte der Dialektdichtung wichtigen „Schwäbischen Bauern Kartell", wählte er sich nicht die satirischen Komödien seines unglücklichen Landsmannes zum Vorbilde, sondern die Maskenspiele (Masques), wie er sie am Stuartshofe in kunstvoller Ausbildung kennen gelernt hatte. In der derbkomischen Namengebung griff er nebenbei auf das ältere deutsche Fastnachtspiel zurück.

Als Weckherlin in späteren Jahren seine „Geistlichen und weltlichen Gedichte" sammelte (Amsterdam 1641 und 1648), hat er den Opitzianern gegenüber in seinen Vorreden betont, daß er bereits vor ihrer „vermeinten größeren Wissenheit" die neue Kunst „mit vor unerhörter Prob" in Deutschland eingeführt habe. Und in der That bildeten die beiden Bücher seiner „Oden und Gesänge" eine neue Erscheinung auf dem deutschen Helikon. So „Horatianisch" hatte in deutschen Reimen noch keiner gesungen; er zuerst hat, ein früher Vorläufer des Halleschen Kreises des 18. Jahrhunderts, Nachbildungen anakreontischer Trink- und Liebesgedichte versucht. Kein anderer deutscher Dichter hätte die englische Königstochter, die Kurfürst Friedrich V. als seine Gemahlin nach Heidelberg heimführte, in so kunstvoll höfischen Strophen bei ihrem Einzuge in die Pfalz (April 1613) begrüßen können, wie Weckherlin that, der auch seinerseits sich eine Braut, seine geliebte Myrta (Elisabeth), aus England holte. Freilich, hätte Weckherlin, der seinem Herzog von Kriegszügen abriet und noch 1616 die friedlichen Aspekten in Deutschland feierte, ahnen können, daß die schönste Frau Pfalzgräfin den Ausbruch des Krieges beschleunigen würde, er hätte sie wohl minder aufrichtig bewillkommt. Denn wenn er auch als Hofdichter mit Huldigungen nicht sparte und von der Fürsten milder Hand die „Übergüldung der phöbischen Saiten" erwartete, so ließ er doch im Gesange der Musen an den Markgrafen von Baden den Poeten aussprechen: „Des Volcks Wolfahrt soll das höchst Gesatz sein."

Nur den Anfang des Dreißigjährigen Krieges hat Weckherlin noch in seiner schwäbischen Heimat erlebt. Im Frühjahr 1624 war er bereits englischer Unterstaatssekretär. Da er noch 1647 dem vertriebenen Kurfürsten Karl Ludwig seine weltlichen Gedichte widmete, so mußte er wohl beim Siege des Parlaments über den König seine Stelle verlieren. Sein Nachfolger wurde wieder ein Dichter, kein geringerer als John Milton. Und als Milton erblindete, da wurde ihm der sprachenkundige Weckherlin aufs neue zur Unterstützung beigesellt. Am 13. Februar 1653 ist er zu London gestorben.

Während des langen Aufenthaltes in England mußte sich der Einfluß der englischen Lyriker auf Weckherlins Dichtung natürlich verstärken. Der Inhalt seiner Gedichte zeugt von treuer Teilnahme an den Kämpfen und Leiden des alten Vaterlandes. Er ermahnt in dem Sonett „An das Teutschland" zum Ausharren und feiert die protestantischen Kriegsmänner, vor allen Gustav Adolfs Gedächtnis, und die Landgräfin von Hessen. Auch Opitz wird in einem

eigenen Sonette die Anerkennung ausgesprochen, aber gerade die Opitzische Reform hat ihrem Vorläufer Verdruß bereitet. Vielleicht als der erste hatte Weckherlin deutsche Sonette gebaut und den französischen Alexandrinervers nachgeahmt, die Vermeidung von Fremdwörtern gefordert. Den iambischen oder trochäischen Rhythmus zeigt die große Mehrzahl seiner Gedichte, aber seinen Versbau durchgängig bestimmten Gesetzen zu unterwerfen, dazu konnte er sich, auch nachdem die Opitzischen Regeln maßgebend geworden waren, nicht verstehen. Seine Entfernung aus dem Vaterlande mochte dazu beitragen, ihn die Bedeutung der Opitzischen Reform verkennen zu lassen. Unter diesen Umständen half es auch nichts mehr, daß man in seiner schwäbischen Heimat ihm stets ein ehrendes Andenken bewahrte. Seit 1694 hatte Süddeutschland selbst seinen Einfluß auf den weiteren Gang und die Wertschätzung der Litteratur auf lange hinaus verloren. Weckherlin, der 1618 als ein Bahnbrecher der deutschen Renaissancedichtung erschienen war, galt der Opitzischen Schule als ein Zurückgebliebener, Veralteter, da er sich im Versbau ihren strengeren metrischen, als Schwabe ihren sprachlichen Anforderungen nicht unterwerfen wollte.

Als im Anfang des 19. Jahrhunderts Alt-Heidelberg zu neuem wissenschaftlichen Leben aufgerufen ward und die Sammler alter Lieder und Schriften, Arnim und Brentano, sich am rauschenden Neckar einfanden, da ließ Brentano in dem prächtigen „Lied von eines Studenten Ankunft in Heidelberg" der verjüngten Hochschule auch von ihrem einstigen Schüler einen Glückwunsch aussprechen, von dem Studenten Opitz von Boberfeld. Martin Opitz hat in seinem kurzen Leben vieler Menschen Städte und Sitten als kluger Beobachter kennen gelernt, aber Heidelberg und seinen dortigen Freunden hat er stets eine sehnsüchtige Erinnerung gewahrt. Er wird warm, wenn er in seinen Briefen auf die dort verlebte Jugendzeit zu sprechen kommt, und nimmt an allem Anteil, was den Mitgliedern seines Heidelberger „Engeren" widerfährt, über die so bald und jäh die Kriegsnot hereingebrochen war.

Die unruhige Politik der pfälzischen Wittelsbacher stand bei den deutschen Fürsten in keinem guten Rufe. Nicht nur von ihren bayrischen Vettern, die an der Spitze der streng katholischen Partei ihren Vorteil zu finden glaubten, auch von den „Religionsverwandten der Augsburgischen Konfession" wurden die Absichten des reformierten Heidelberger Hofes mit Mißtrauen verfolgt. Während die lutherischen sächsischen Kurfürsten, konservativ gesinnt, sich an das österreichische Erzhaus anschlossen und jede Störung der bestehenden Besitzverhältnisse fernzuhalten suchten, strebten die unbefriedigten Pfalzgrafen darnach, dem Calvinismus die gleichen Rechte wie Katholiken und Lutheranern und sich selbst dabei Macht und Einfluß zu verschaffen. Eifrig beteiligten sie sich an den Kämpfen der Hugenotten gegen die Krone Frankreich, und die Verbindung mit den französischen Glaubensgenossen hatte zur Folge, daß am Heidelberger Hofe zuerst französische Sprache und Sitte herrschte.

„Die Herrschaften", klagte der Pfälzer Moscherosch, „meinen nicht, daß ein Diener etwas wisse oder gelernt habe, wenn er seine Schriften nicht dergestalt mit welschen und lateinischen Wörtern ziere und schmücke. Und geschieht oft, daß ein gut Gesell, der sich des puren Teutsch gebraucht und solcher unteutschen Reden sich mit allem Fleiß müßiget und enthält, für einen unverständigen Esel gehalten oder wohl gar abgeschaffet und an seinem Glücke wird verkürzt."

Doch waren es eben diese unruhigen pfälzischen Wittelsbacher, die das schönste Denkmal deutscher Renaissancekunst, das Heidelberger Schloß, bauten, in dessen Stil deutsche Art und fremde Kunst so wunderbar harmonisch zusammenwirkten, wie es der Poesie leider nicht gelingen sollte. In Heidelberg hatte Konrad Celtis die Sodalitas litteraria Rhenana zur Pflege der Poesie, freilich der lateinischen, gegründet; in Heidelberg waren die ersten humanistischen

Komödien von Wimpfeling und Reuchlin, auch sie selbstverständlich in Latein, aufgeführt worden. Ott Heinrich, dessen Name heute noch der schönste Teil der Schloßruine lebendig erhält, freute sich der Reibung der Geister, vor der Melanchthon graute, als er an seinem Hofe die verschiedensten Männer aus Deutschland, Frankreich und der Schweiz vereinigt fand. Für die Pflege der deutschen Poesie in Heidelberg war es aber wichtig, daß der vielgewanderte und erfahrene Paul Schede oder Melissus, wie er nach Humanistenbrauch seinen Namen latinisierte, sich in Heidelberg niederließ.

Vielleicht hat das Beispiel befreundeter französischer Dichter den berühmten lateinischen Poeten bewogen, auch seinerseits in der Muttersprache zu schreiben. In seiner Übersetzung der Psalmen Clement Marots (1572) hat er die französischen Verse unter genauer Beibehaltung der Cäsur verdeutscht, ja in einem Falle sogar streng gebaute Terzinen, die ersten in unserer Sprache, gewagt. Zwar wurde seine steifgelehrte Übertragung aus dem Felde geschlagen durch die gewandtere des Königsberger Professors Ambrosius Lobwasser (1573), der bei der deutschen Wiedergabe nicht nur gleich viel Verse erzwang, sondern der Melodie zuliebe auch im einzelnen Verse ebenso viele Silben beibehielt, wie die französische Vorlage aufwies. Schede hat jedoch, als er 1602 in Heidelberg starb, außer den Psalmen auch noch andere deutsche Poesien hinterlassen.

Aus Briefen und aus dem „Anhange underschiedlicher außgesuchter Getichten", den Julius Wilhelm Zinkgref 1624 seiner Straßburger Ausgabe von „Opicii teutschen Poemata" beifügte, lernen wir Schedes Lieder und den Heidelberger Dichterkreis kennen, der sich um Schede, den berühmten Philologen Janus Gruterus, die kurfürstlichen Räte Peter Denaisius und Michael Lingelsheim scharte. Opitz fand im Hause Lingelsheims als Erzieher seines Sohnes Aufnahme. Bald priesen die Heidelberger den jungen Schlesier als den Herold der neu ankommenden Göttinnen, der den großen Unterschied zwischen einem Poeten und einem Reimenmacher recht gewiesen habe. Zinkgrefs lyrische Anthologie erscheint wie ein erster früher Musenalmanach. Ein litterarischer Freundeskreis, nicht ganz unähnlich dem, wie er sich später im Göttinger Hain zusammenfand, tritt hier für eine neue litterarische Richtung ein.

Mit scharf ausgeprägter Tendenz wollen die Heidelberger zu einer neuen Kunst aufmuntern, denn was bisher von Versen herumgetragen worden sei, möchte unserer Sprache mehr Schande als Ehre bereiten. Jetzt müsse die teutsche Musa in ihrer Muttersprache ihre guten Sinnen zeigen und gleich den Ausländern, die sich einbilden, die Leitern zum Parnaß mit sich emporgezogen zu haben, der Poeterei Kleinod gewinnen. In Weckherlin begrüßen die Heidelberger einen Kunstgefährten. Die Poemata Fischarts dagegen bleiben ausgeschlossen, obwohl Zinkgref persönlich an ihrer Natürlichkeit und ihrem poetischen Reichtum Gefallen hegte, weil sie „noch der alten Welt", d. h. der altmodischen kunstlosen Dichtungsart, angehörten.

Gleichwie aber Zinkgref selbst in der vielbenutzten Sammlung seiner „Apophthegmata" (Straßburg 1626) Liebe und Verständnis für die gute volkstümliche Art zeigte, wie sie in „der Teutschen scharpffsinnigen klugen Sprüchen" zu Tage trat, so wird in diesem Heidelberger Dichterkreise überhaupt ein erfreuliches Bemühen erkennbar, die angestrebte neue Kunstform mit volkstümlich poetischen Elementen zu durchdringen. Es macht sich doch fühlbar, daß wir uns hier in eben dem südwestlichen Winkel Deutschlands bewegen, aus dem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch die letzten Anstrengungen der alten Dichtung hervorgegangen waren. Die frische Rhein- und Mainluft wehte die Töne des Volksliedes, wie es der gelehrte Melissus in seinem „Rot Röslein wollt' ich brechen" anstimmte, auch in die Studierstube hinein. Zinkgref feierte wie vor ihm Fischart und anderthalb Jahrhunderte nach ihm der junge Goethe das Wunderwerk des Straßburger Münsters. Mit Recht durfte Achim von Arnim im Vorwort zu „Des Knaben

Wunderhorn" Zinkgrefs „Vermanung zur Dapfferkeit" rühmen, denn trotz der Überschrift „nach Form und Art des griechischen Poeten Tyrtäi" tönt aus den gedrungenen Alexandrinern vernehmlich die kriegerische Empfindung des alten deutschen Landsknechtsliedes: „Kein schön'rer Tod auf dieser Welt als der auf grüner Heide."

Der unheilvolle Sieg, den die von antiken Lesefrüchten zehrende einseitige Gelehrtenpoesie alsbald über die volkstümlicher gefärbte Renaissancekunst des Heidelberger Kreises davontrug, kann kaum schärfer zum Ausdruck kommen, als wenn wir Zinkgrefs „Vermanung" mit Opitz' „Lob des Krieges-Gottes" von 1628 vergleichen. Während Zinkgref in festen Strichen nach der Wirklichkeit das Elend des vom Feinde überwältigten Landes ausmalt, um dadurch die „dapffern Kriegsgenossen" noch mehr zur unverdrossenen Einsetzung des Lebens für den Schutz der Heimat und ihrer Lieben anzufeuern, und todesmutiges Ausharren in der Schlachten Flut preist, plündert Opitz die antike Mythologie und Geschichte, um durch möglichst viel gelehrte Anspielungen Wissen und Fleiß ans Licht zu stellen. In den Versen wie im Leben erscheint ihm das Horazische Schildwegwerfen als nachahmungswürdiges Beispiel. Die „Laudes Martis" sind ein Prunkstück der neuen Kunst, neben dem die „Vermanung" wie ein schlichter Dürerscher Holzschnitt zu Gemüte spricht.

Es ist für die Entwickelung der neuen deutschen Renaissancepoesie bezeichnend, daß Opitz selbst die von Zinkgref besorgte Ausgabe seiner Poemata verleugnete. Der nach dem Süden gezogene Student war von der leichten rheinischen Lebenslust erfaßt worden und hatte mit Liebesliedern, wie „Ist irgend zu erfragen ein Schäfer an dem Rhein", eingestimmt in die Töne der Heidelberger, die Kunst- und Volksgesang in der neuen Dichtung verschmelzen zu können glaubten. Der Kriegssturm, der nach Friedrichs V. Niederlage vom Prager Weißen Berge her gegen die alte Residenz des böhmischen Winterkönigs und pfälzischen Kurfürsten heranbrauste, machte auch Opitz' Aufenthalt in Heidelberg und der dichterischen Vereinigung ein vorzeitiges Ende. Und der nach langer Wanderung nach Schlesien zurückgekehrte Theoretiker Opitz nahm Anstoß an Zinkgrefs Sammlung seiner eigenen Gedichte „von Venus' Eitelkeit und von dem schnöden Lieben, der blinden Jugend Lust" teils wegen der keck lebendigen Wendungen einzelner Gedichte, mehr aber weil die meisten nicht den strengeren Anforderungen an die Form entsprachen, wie er sie als Lehrmeister der deutschen Poesie nunmehr aufstellte.

Martin Opitz, der die alte litterarische Vorherrschaft Süddeutschlands auf den Norden übertragen sollte, ist im schlesischen Bunzlau am Bober am 23. Dezember 1597 geboren. Seine Eltern, schreibt er einmal einem vertrauten Freunde, seien zwar nicht reich, doch hätten sie Felder, Garten, Wald und Haus, wo er in Ruhe wohnen könnte. Zu dieser Ruhe ließ ihn aber sein ehrgeiziger Sinn niemals gelangen. Der Knabe zeigte ein so helles Ingenium, daß er von der Heimatsschule an das Breslauer Magdaleneum und dann an das akademische Gymnasium zu Beuthen geschickt wurde. Den blühenden Zustand der schlesischen Schulen hatte schon Melanchthon gerühmt. Daß die lateinischen Carmina ihres begabten Zöglings früh Beifall fanden, war selbstverständlich. Daß der candid. poes. ac philol. studiosus aber noch vor seinem Abgang an die Universität Frankfurt a. O. sein erstes Lehrbuch der Poeterei, den „Aristarchus", schreiben konnte, verdankte er doch weit mehr dem angeborenen Triebe zur vaterländischen Sprache und „von Kindheit an bethätigter Gunst zu dieser edlen Kunst" als vereinzelten Anregungen seiner Lehrer.

Am 17. Juni 1619 wurde Opitz in Heidelberg immatrikuliert. Die Einschließung durch die Spanier wartete er nicht ab, so volltönend er auch zuerst davon gesprochen hatte, auf dem

Ehrenplatze die Freiheit zu verteidigen oder vor der Unterwerfung zu sterben. Mit seinem Freunde Hamilton, den wir in Zinkgrefs „Anhang“ auch als dichterischen Genossen kennen lernen, zog er den Rhein hinab, um in Leyden den niederländischen Apollo zu verehren, Daniel Heinsius, dessen Lobgesang Jesu Christi und Hymnus auf Bacchus er verdeutschte.

Von Holland folgte er Hamilton in seine dänische Heimat und kehrte erst im Sommer 1621 von Jütland nach Schlesien zurück. Nur für kurze Zeit, denn schon im nächsten Mai hatte er eine Berufung des evangelischen siebenbürgischen Fürsten Bethlen Gabor als Professor am Gymnasium zu Weißenburg angenommen. Mag er wirklich das Wagnis, von dort aus eine Reise nach Athen zu unternehmen, geplant oder nur dichterisch mit dem Gedanken gespielt haben, mit der antiquarischen Erforschung Siebenbürgens selbst war es ihm jedenfalls Ernst. Bis in seine letzten Tage arbeitete er an einer groß angelegten „Dacia antiqua“, die sein gelehrtes Lebenswerk bilden sollte. Die Sammlung der schönen römischen Inschriften „unter den Gebeinen, mit Hecken ganz verschrenkt“ war sein einziger Trost in dem halbbarbarischen Lande, das er in den Alexandrinern von „Zlatna, oder von Rhue des Gemütes“ besang.



Martin Opitz. Nach dem Schabkunstblatt von J. J. Haid, in der k. k. Familien-Fideikommißbibliothek zu Wien. Vgl. Text, S. 330.

Auch im Gedichte entwickelte er dabei seine historischen Kenntnisse über die Geschichte Siebenbürgens in der Römer und Goten Zeit, um dann zur Beschreibung des Landes und seiner Schätze überzugehen und nach einem Ausblick auf die niederländischen Glaubensverfolgungen Albas das ruhige Landleben und seine Reize zu preisen, zum Schlusse aber seiner eigenen dichterischen Thätigkeit zu gedenken.

Die Rückkehr nach Schlesien war leichter zu bewerkstelligen als eine passende Anstellung in der Heimat. Im Februar 1625 schloß er sich einer schlesischen Gesandtschaft nach Wien an und empfing dort aus den Händen des Kaisers selbst den Lorbeer. Die nach italienischem Vorbild eingeführte Dichterkrönung hatte jedoch längst den Glanz eingebüßt, der bei Celtis’ und noch bei Huttens Krönung sie umstrahlte. Im Laufe des 17. Jahrhunderts wuchs die Zahl der

kaiserlich gekrönten Poeten und Pfalzgrafen, deren jeder das Recht hatte, wieder andere zum poeta laureatus zu küren, derart an, daß ihr Ansehen völlig schwand. Von einer günstigen Wirkung der ganzen Einrichtung auf die deutsche Litteratur kann jedenfalls nicht die Rede sein.

Wichtiger als die Dichterkrönung und die später folgende Erhebung in den Adelstand als Opitz von Boberfeld war für Opitz, den es stets danach verlangte, eine Rolle auf dem Welttheater zu spielen, die auf der Gesandtschaftsreise angeknüpfte Bekanntschaft mit dem schlesischen Kammerpräsidenten Hannibal von Dohna. Als Führer des kaiserlich gesinnten katholischen Adels war der Burggraf Dohna, den Opitz bald als seinen einzigen Mäcenas pries, in Schlesien tief gehaßt. Opitz mußte sich bei seinen Freunden entschuldigen, als er, der Protestant, aus dem Dienst der evangelischen schlesischen Herzöge in den des gewaltthätigen Förderers der Gegenreformation trat. Doch klingt sein Lob des erhabenen Patrones (vir rectissimi ingenii), der ihm persönlich Religionsfreiheit zugesichert hatte, stets aufrichtig und warm.

Und in dem Augenblicke, in dem, wie sein Freund Colerus ihm klagte, ganz Europa durch den Zwiespalt der Religionen verwüstet ward und so viele Tausende durch den Wahn der Frömmigkeit dahingerafft wurden, wahrte der weltkluge Opitz auch in religiösen Dingen seine kühle Verständigkeit. Er übersetzte nach Dohnas Willen die Bekehrungsschrift eines Jesuiten, wie er auf den Wunsch des Herzogs von Liegnitz-Brieg die „Sonntags- und fürnehmsten Festtagsepisteln" in deutsche Reime gebracht hatte. Dohna gewährte seinem Geheimschreiber, der ihn auf diplomatischen Fahrten und ins Kriegslager begleitet hatte, 1630 die Mittel zu einer Reise nach Paris, die ihn zu Straßburg und Heidelberg auch mit den alten Freunden wieder zusammenführte. Die Verbindung mit dem aus seinem Vaterlande verbannten holländischen Staatsrechtslehrer Hugo Grotius war für Opitz die wertvollste Frucht seines Pariser Aufenthaltes.

Die Vertreibung Dohnas aus Breslau gab Opitz seine Unabhängigkeit wieder. Noch im Todesjahre des Burggrafen kam er als Mitglied einer Gesandtschaft der schlesischen Herzöge an den schwedischen Reichskanzler Oxenstierna nach Frankfurt a. M. und fand an dem dänischen Königssohne Prinz Ulrich von Holstein einen neuen Gönner. Ihm widmete er nun sein bestes und umfangreichstes Werk, die schon in Jütland entstandenen, aber bisher vorsichtig zurückgehaltenen vier Bücher „Trostgedichte in Widerwertigkeit des Krieges" (1633), mit denen er „den Mangel eines für Deutschland so bald nicht zu erhoffenden Epos in etwas ersetzen" wollte.

Die Greuel der schweren Kriegeslast führt er vor, um seine evangelischen Glaubensgenossen zu standhaftem Ausharren in der Mannheit Burg zu ermahnen. Wer die Gewissen zwingen wolle, werde nur Müh' und Zeit verlieren. „Der Leib ist unterthan, der Geist ist nicht zu zwingen." Das Leben ist mit engen Planken umzäunt, ewig aber dauern Lohn und Strafe, die der höchste Gott nach unserer Durchfahrung dieser wilden See erteilen werde.

Der Widmung an den Prinzen, den „Hort meines Vaterlandes und der Freiheit", mußte er auf dem Fuße eine Gedächtnisschrift auf den im Kampfe Gefallenen folgen lassen. So blieb Opitz zunächst im Dienste der schlesischen Herzöge, denn Wallensteins Plan, ihn als Lehrer der Poesie an eine auf seinen Gütern zu errichtende Universität zu berufen, ist, wenn er überhaupt jemals bestand, nicht über die ersten Gedanken hinausgekommen. Dagegen führte ihn der Dienst der Herzöge nun wiederholt ins schwedische Lager, wo er sich Banérs Vertrauen errang. Der ehemalige Diener Dohnas hatte sich den Schweden nun so eng angeschlossen, daß er nach dem Prager Frieden, der dem Kaiser zeitweilig das Übergewicht wiederverschaffte, es geraten fand, aus Schlesien nach Thorn zu flüchten. Dort gewann er die Gunst des polnischen Königs Wladislaus IV., der ihn nach Überreichung eines Lobgedichtes zum polnischen Hofhistoriographen ernannte. Trotz des feindlichen Verhältnisses zwischen Polen und Schweden

wirkte Opitz aber auch in dieser Stellung im geheimen als schwedischer Agent. Banér und Oxenstierna wußten den Wert seiner vertraulichen Mitteilungen zu schätzen. Mitten in politischer Thätigkeit, gelehrten und poetischen Arbeiten wurde er, als er einem Bettler Almosen reichte, von der Pest angesteckt und starb in Danzig am 20. August 1639.

Opitz hatte einmal der Hoffnung Ausdruck gegeben, die Bahn, die er zuerst den Pierinnen (Musen) im deutschen Vaterlande gebrochen habe, möge von Geschickteren höhergeleitet werden, sobald nur erst der „harte Krieg wird werden hingelegt". Als der „Herzog deutscher Saiten" nun dahinschied, da klagte um den Pindar, Homer und Maro unsrer Zeiten eine zahlreiche Dichterschar, die ihn als ihren Meister, seine Lehre und sein Beispiel als ihr Muster anerkannte. Und wenn die Nürnberger und die jüngeren Schlesier auch seine Trockenheit rügten, so blieb doch über ein Jahrhundert der Ruhm des Vaters der deutschen Poesie unangefochten. Gottsched und Bodmer stimmten im Lobe seiner Vortrefflichkeit überein. Obwohl Opitz selbst noch in seinem letzten Lebensjahre durch den Druck des „Annoliedes" (vgl. S. 68) ein wichtiges Denkmal altdeutscher Dichtung vor dem Untergang gerettet hatte und auf die von alters her noch übrigen Reime aufmerksam machte, blieb doch fast die ganze ihm vorangehende deutsche Dichtung lange Zeit so gut wie vergessen. Seine Lieder, Oden und Sonette gaben das Vorbild für die Lyrik, die im „Vesuvius" gereimten Lesefrüchte alter und neuerer Nachrichten über den Feuerberg befriedigten die an ein beschreibendes Gedicht gestellten Anforderungen der Gelehrten. Die Lebensweisheit der Horazischen Episteln schien den Zeitgenossen erreicht, wenn nicht übertroffen in „Zlatna, oder von Rhue des Gemütes", dem „Lob des Feldtlebens" und in den philosophisch-christlichen Mahnungen über die Nichtigkeit irdischen Besitzes und Strebens von „Vielguet".

Opitz führt die einzelnen Güter auf, um ihre Nichtigkeit an mythologischen Beispielen oder durch philosophische Betrachtungen zu zeigen. Nicht Erze beglücken: „da noch kein Gold nicht war, da war die güldne Zeit." Kato ist auch ohne äußere Ehr' und Würden größer als äußere Hoheit:

„Die Ahre beuget sich, worinnen Körner sind;
die aufrecht steht, ist Spreu und fleuget in den Wind."

Die Herrschaft bringet nur Beschwer, die Schönheit vergeht wie die Blume mit dem Tage, die Epikurische Wollust ist der Dürftigkeit und Krankheit Mutter. Allen diesen Täuschungen gegenüber wird wieder mit Horazischen Farben das stille Glück des Landlebens gepriesen. Wie völlig Opitz außer stande ist, seine Poesie individuell und charakteristisch zu gestalten, dafür ist eines seiner gefeiertsten Gedichte: „Auf den Anfang des 1621. Jahres", höchst bezeichnend. Er führt zum Eingang die ganze Schöpfungsgeschichte vor, preist anläßlich des Paradieses die Herrlichkeit des Menschen, „der Welt berühmten Wirt, ja selbst die kleine Welt", reiht fromme Betrachtungen an. Dies alles würde jedoch ohne die Änderung auch nur eines Verses auf jedes andere Jahr seit der besungenen Schöpfung ebensogut passen. Und doch sind diese reflektierenden Gedichte, die manchem Gedanken im Alexandriner treffend glückliche Prägung geben, immerhin entschieden seine beste poetische Leistung.

Das Verlangen nach religiöser Dichtung befriedigte Opitz durch gereimte Bearbeitungen des Hohenliedes, der Psalmen und Sonntagsepisteln, der Propheten Jeremias und Jonas wie durch die neu gedichteten Gesänge über den freudenreichen Geburtstag und das allerschmerzlichste Leiden unseres Heilands. Wo die mäßige eigene Kraft nicht ausreichte, wußte er überall durch Übersetzungen und versteckte Anleihen bei ausländischen Vorbildern sich zu helfen. So gab er statt eigener Dramen Verdeutschungen von Senecas „Trojannerinnen" (1625) und „des griechischen Tragödienschreibers Sophoklis Antigone" (1636), um der deutschen Dramendichtung regelgemäße Muster vor Augen zu stellen.

Mit dem feinen Spürsinn für die Forderungen und Wünsche seiner Zeitgenossen, dem er einen großen Teil seiner Erfolge verdankte, lieh er aber seine gewandte Feder auch für eine

Übersetzung von Rinuccinis „Dafne", trotz ihres Widerspruchs mit den gelehrten Regeln (legibus eruditorum). Zur Feier des Beilagers des Landgrafen Georg von Hessen mit einer sächsischen Prinzessin wurde die von Heinrich Schütz komponierte mythologische Hirtenoper 1627 zu Torgau aufgeführt und damit dem Einzug der italienischen Oper in Deutschland Bahn gebrochen. Der Vermittelung durch deutsche Dichter und der deutschen Sprache hat dann das neue dramatische Zwittergeschöpf ebenso rasch sich entschlagen wie des Strebens nach Wiederbelebung der antiken Tragödie, von dem die ersten Urheber des Drama per musica, Rinuccini und Peri, 1596 in Florenz ausgegangen waren. Opitz selbst würde wohl Bedenken gegen die Arbeit gehegt haben, wenn er hätte voraussehen können, daß er, der Vorkämpfer der deutschen Sprache, damit ihre Verdrängung vom Schauplatze zu gunsten des Italienischen vorbereite.

Allein wie er durch seine „Dafne"-Bearbeitung der neumodischen Theaterbelustigung die Wege bahnte, so vertrat Opitz auch im Roman die neue Richtung durch seine Verdeutschung von Barclays allegorisch-politischem Staatsroman „Argenis" und durch die Neubearbeitung von Sir Philipp Sidneys englischem schäferlichen Roman „Arcadia". Der erstere kann in manchem als Vorläufer der späteren heroisch-galanten Romane gelten. Für die Schäferdichtung war nun auch in Deutschland die Zeit gekommen, seit die fünf Bände von Honoré d'Urfés „L'Astrée" (Paris 1610—27) die alte Vorherrschaft der französischen erzählenden Dichtung aufs neue befestigt hatten.

Die Entwickelung der Pastoralpoesie im 16. Jahrhundert hing mit dem Bildungsbedürfnis und der übertreibenden Verfeinerung der höfischen Sitte aufs innigste zusammen. Die Hirtengedichte (Eklogen) Theokrits und Vergils flößten den Gelehrten ein Interesse für das litterarisch geschilderte Landleben ein, das zugleich Züge des unschuldigen goldenen Zeitalters annahm. Die Ausbildung der Etikette mußte gerade der höfischen Gesellschaft eine Maskerade, in der dem einzelnen größere Freiheit geboten schien, erwünscht machen. Schon im Eingang des 16. Jahrhunderts schuf der Neapolitaner Jacopo Sannazaro in seinem von lyrischen Dichtungen durchzogenen Roman „Arcadia" das Vorbild für die in Spanien (Montemayors „Diana", 1545) und England (Sidneys „Arcadia", 1590) folgenden Schäferromane. Torquato Tassos heitere „Aminta" (1572) und seines Rivalen Battista Guarini tragisch gefärbter „Pastor Fido" („Der treue Hirt", 1590) eroberten dem Schäferdrama die Bühne, auf der es sich dann auch in Deutschland bis in die Tage von Goethes Leipziger Studentendichtung „Die Laune des Verliebten" behauptete.

So mächtig hatte die Schäferdichtung in Italien und Spanien um sich gegriffen, daß Cervantes 1615 im zweiten Teile seines „Don Quijote" die Satire ähnlich gegen die Darstellung einer fingierten Schäferwelt wie im ersten Teile gegen die Ritterromane und ihren verwirrenden Einfluß richtete. Was ursprünglich als eine Befreiung von gesellschaftlichem Zwange gedacht war, hatte sich selbst zu einer neuen, völlig konventionellen steifen Unnatur entwickelt. Es sollte noch lange währen, bis nach all den Renaissance- und Rokoko-Hirten und -Hirtinnen das deutsche Idyll der Sturm- und Drangzeit realistischere Schäfer und Bauern einführte und das 19. Jahrhundert in Dorfnovelle und Bauerndrama der ermattenden feinen Gesellschaft derberes und ungebrochenes Naturleben gegenüberzustellen wagte.

Nach Deutschland hatten diese verschiedenen Schäferdichtungen erst bei Umgestaltung der ganzen Poesie, wie sie durch Opitz und die Sprachgesellschaften herbeigeführt wurde, vordringen können. Neben der alten grobianischen Dichtung des 16. Jahrhunderts war weder Bedürfnis noch Platz für diese gezierte Hirtenwelt gewesen. 1630 ließ Opitz seiner Bearbeitung des englischen Hirtenromans seine eigene „Schäfferey von der Nimfen Hercinie" folgen.

Auch er mischt hier Prosa und Verse, um zu erzählen, wie er zu Ende des Weinmonats in einem Thal des anmutigen Riesengebirges (Schreiberhau ?) mit seinen als Hirten auftretenden Freunden nach gelehrten Gesprächen über die alles bezwingende Macht der Liebe an der Wurzel des Schneegebirges von der Quellnymphe des Zackenbaches in das Innere des Berges geleitet wird, wie sie ihm dort alle möglichen Naturwunder und Bilder von Göttergeschichten zeigt, um dann ausführlichst die Geschichte und den Ruhm der schlesischen Grafen von Schafgottsch zu verkündigen. Nachdem die drei Freunde wieder aus dem seltsamen Erdgemache gekommen sind, unterhalten sie sich während ihrer Gebirgswanderung über die Sage vom Birgmann Rübezahl. Bei Begegnung mit einer Liebeszauber treibenden Frau gewahren sie die fortdauernde Macht des Aberglaubens. Die für die Schäferdichtung sonst unentbehrlichen Liebespaare selbst fehlen in Opitz' Schäferei.

Seine „Hercinie" gab jedoch immerhin genügend Anhalt, daß sich die Vertreter der Schäferdichtung fortan auf das Beispiel des Vaters der neuen deutschen Dichtung berufen konnten, der freilich gerade hier seinen Mangel an dichterischem Empfinden recht auffällig kundgethan hatte.

Aber Opitz' große geschichtliche Stellung in der deutschen Litteratur beruht überhaupt nicht auf seinen ziemlich mäßigen dichterischen Leistungen, sondern auf dem Einflusse seiner Lehre. Was der Zwanzigjährige 1617 in der lateinisch geschriebenen Abhandlung „Aristarchus sive de contemptu Linguae Teutonicae" vergeblich versucht hatte, der Verachtung der deutschen Sprache entgegenzutreten und eine Regelung des deutschen Versbaues anzubahnen, das sollte er sieben Jahre später mit seinem „Buch von der deutschen Poeterey" durchsetzen.

Aus dem Bestreben der Renaissance, die neuere Dichtung den antiken Mustern möglichst anzupassen, mußte sich notwendig die Schaffung von Lehrbüchern ergeben, um so mehr, als die 1548 zum ersten Male kommentierte Poetik des Aristoteles und Horazens stets verehrte Epistel an die Pisonen (Ars poetica) zur Nacheiferung und weiteren Ausführung ihrer Lehren anreizen mußten. Schon 1520 hatte der Cremonenser Hieronymus Vida das erste der berühmten Lehrbücher der Dichtkunst erscheinen lassen, dem 1561 das gesetzgebende Hauptwerk, Julius Cäsar Scaligers sieben Bücher der Poetik gefolgt waren. Wie überall, so galten auch in Deutschland die ersten theoretischen Bemühungen nur der lateinischen Poesie. Die Teilnahme, die man in Luthers engerem Kreise dem deutschen Kirchenliede und der als Übersetzungsmittel beobachteten deutschen Sprache zuwandte, mußte indessen auch die Aufstellung grammatischer und metrischer Regeln für die Volkssprache nach sich ziehen. Der Führer jener großen Schar biblischer Komödiendichter, Paul Rebhun (vgl. oben), schrieb seine „Susanna" 1544 in metris trochaicis et iambicis. Die Zeit war jedoch für derartige Versuche, eine Regelmäßigkeit der Längen und Kürzen im deutschen Verse herzustellen, noch so wenig geeignet, daß man im Nachdruck die regelmäßigen Verse wieder in solche mit freierem Wechsel von Hebung und Senkung umwandelte.

Wenn dann der Züricher Konrad Geßner in seinem sonst verdienstlichen Werke über die Verschiedenheit alter und neuerer Sprachen (Mithridates, 1555) ohne Rücksicht auf die sprachliche Sonderart den deutschen Vers nach antiken Quantitätsgesetzen modeln wollte, so mußten seine Hexameter, die „sechshupfig Reimen- und Wörterdäntzelung und Silbenstelzelung", den Spott Fischarts hervorrufen, dessen eigene Verse und angeblichen Hexameter freilich die Notwendigkeit einer Reform der Metrik deutlich zeigten. Alle die verschiedenen theoretischen und praktischen Versuche, dem deutschen Versbau aufzuhelfen, beweisen nur, daß ein wirkliches Bedürfnis vorlag, ohne daß sie ihm zu genügen vermochten. Opitzens Glück und Verdienst bleibt es, daß er im geeigneten Augenblick und mit dem praktischen Sinn für das Notwendige und Erreichbare, der ihm eigen war, an seine Aufgabe herangetreten ist.

Ein erfolgreicher Reformator hat immer Vorgänger gehabt, deren unbelohnt gebliebene Arbeit ihm zu gute kommt. Ernst Schwabes von der Heyde „Sinnreiches poetisches Büchlein"

(Frankfurt a. O. 1616), aus dem Opitz die Anleitung, „sich in die teutsche Poesie einzurichten", bekommen haben soll, ist jedenfalls, nur von ganz wenigen Zeitgenossen beachtet, verschollen, während „Martini Opitii Buch von der deutschen Poeterey" (Breßlaw 1624) trotz der massenhaft ihm folgenden Anweisungen, zur deutschen Poesie zu gelangen, bis zum Erscheinen von Gottscheds kritischer Dichtkunst (1730) die maßgebende und einflußreichste Poetik geblieben ist. Diese geschichtliche Stellung des Opitzschen Buches wird auch nicht beeinträchtigt durch den Nachweis, daß Opitz fast für jeden Satz bei Horaz, Vida, Scaliger, dem Franzosen Joachim du Bellay, dem Holländer Daniel Heinsius u. a. m. Anleihen gemacht hat. Neben dem hochgefeierten Niederländer gehörte zu den von Opitz besonders geschätzten und auch in der Lyrik nachgeahmten Vorbildern Pierre Ronsard (1524—85), das Haupt der Plejade, d. h. jener sieben katholischen Hofdichter, welche die französische Litteratur unter Ausbildung der Landessprache nach antiken Mustern zu fördern bestrebt waren. Wie ein Jahrhundert später bei Gottsched die Franzosen, so traten thatsächlich auch bei Opitz unvermerkt die Franzosen und Holländer als nachzuahmende Vorbilder an die Stelle der Griechen und Römer.

Indem Opitz den Gebrauch der deutschen Sprache gegenüber der bevorzugten lateinischen forderte, stellte er sich auf den gleichen Standpunkt, wie ihn du Bellay in seiner „Deffence et illustration de la langue francoyse" und Ronsard in dem „Abrégé de l'art poëtique" einnahm. Nicht minder wie dem Latein und der Einmischung von Fremdwörtern trat Opitz aber auch den Mundarten entgegen und wirkte erfolgreich für die Herrschaft einer allgemeinen hochdeutschen Schriftsprache. Vor Einführung antiker Quantitätsgesetze bewahrten ihn sein nüchtern praktischer Sinn und seine eigene dichterische Thätigkeit. Gegenüber dem auf rein mechanischer Silbenzählung beruhenden älteren Verse mit vier Hebungen, zwischen denen die ursprünglich ebenfalls geregelten Senkungen seit langem willkürlich schwankten (Knüttelvers), forderte er regelmäßigen Wechsel hoher (betonter) und niedriger (unbetonter) Silben, die den Längen und Kürzen der Lateiner entsprechen sollten. Je nachdem der Vers mit betonter oder niedriger Silbe beginnt, entsteht Trochäus (´ ⏑ ´ ⏑) oder Jambus (⏑ ´ ⏑ ´). Nur diese beiden Metren ließ er gelten, wohl aus Besorgnis, daß der Daktylus (´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑), den dann erst seines Freundes, des Wittenberger Professors August Buchner „Anleitung zur deutschen Poeterey" (1665) einführte, als eine Durchbrechung des regelmäßigen Wechsels hoch und schwach betonter Silben mißverstanden werden und den Grundsatz selbst gefährden könnte. Damit war aber auch der Hexameter von der neuen Kunstpoesie ausgeschlossen.

Den Franzosen entlehnte Opitz den von nun an herrschenden Vers, den sechsfüßigen, durch die Cäsur in zwei gleiche Hälften gespaltenen gereimten Alexandriner (⏑ – ⏑ – ⏑ – || ⏑ – ⏑ – ⏑ –) und das rasch zu allgemeiner Beliebtheit gedeihende Sonett (Klinggedicht). Er erteilte Ratschläge, wie der Dichtersprache Eleganz und Dignität, durch die Wahl der schmückenden Beiwörter sonderliche Anmutigkeit verliehen werden könne. Er erläuterte, freilich in höchst äußerlicher Weise, die Art der verschiedenen Gedichte, wie heroische, Satyra, Epigramma, Hirtenlieder, Echo, Lobgesänge, Sylven, Lyrica (Oden), Tragedie und Comedie. Die erstere, an Majestät dem heroischen Gedichte gemäß, dulde nicht die Einführung geringer Standespersonen und schlechter Sachen, während die letztere nur „in schlechtem Wesen und Personen bestehet". Die ganze Poeterei „bestehe im Nachäffen der Natur", doch solle der Poet seiner moralischen Endabsicht gemäß „die Dinge nicht so sehr beschreiben, wie sie seien, als wie sie etwan sein köndten oder solten". Er betont die Notwendigkeit der angeborenen dichterischen Begabung, aber er erklärt es zugleich für verlorene Arbeit, im Fall sich jemand ohne Kenntnis der griechischen und lateinischen Bücher an unsere deutsche Poeterei machen wollte. Die Dichtung wird also streng als eine gelehrte Kunst von und für Gelehrte in Anspruch genommen und damit der Reform, so heilsam sie auch auf Versbau und teilweise auf die Sprache wirkte, doch der Stempel geistiger Unfruchtbarkeit von vornherein aufgedrückt.

Zunächst freilich wurde das „Buch von der deutschen Poeterei" als eine für die deutsche Poesie grundlegende That gefeiert. Der weitverbreitete und vielvermögende Freundeskreis, den sich Opitz durch Reisen und einen eifrig, meist lateinisch geführten Briefwechsel gesichert hatte, unterstützte das Ansehen des neuen, so leicht faßbaren Lehrbuches. Und thatsächlich hatte der einzelne Opitz auch geleistet, was selbst der Vereinigung mehrerer nicht gelungen war.

Litterarische Gesellschaften waren in Italien und Deutschland schon im 15. Jahrhundert gegründet worden. Allein erst im 16. Jahrhundert fand sich auf Sannazaros Betreiben in Neapel die erste Gesellschaft zusammen, die nicht der gelehrten, sondern der eigenen Volkssprache ihre Sorge zuwandte. Im Jahre 1587 war dann die angesehenste und einflußreichste dieser italienischen Sprachgesellschaften, die Academia della crusca (Kleie), in Florenz gegründet worden. In dem Bestreben, die Volkssprache rein zu halten und möglichst zur Würde der lateinischen Muttersprache zu erheben, ließ sich die Crusca jedoch zu manchen Übergriffen verleiten, und ihre engherzige Feindseligkeit gegen Torquato Tasso gereichte später der italienischen Litteratur keineswegs zur Förderung. Im Anfang des 17. Jahrhunderts aber stand sie in Blüte und Ansehen.

Bei der durch einen Todesfall veranlaßten Zusammenkunft thüringischer Fürsten auf dem weimarischen Schlosse Hornstein erzählte der erst vor kurzem aus Italien zurückgekehrte weimarische Hofmarschall Kaspar von Teutleben von der florentinischen Akademie. Am 24. August 1617 beschlossen die auf Hornstein Versammelten, eine solche Gesellschaft auch zur Bewahrung und Ausübung der hochdeutschen Muttersprache zu gründen. Fürst Ludwig von Anhalt, mit dem Gesellschaftsnamen „der Nährende", hat dann als langjähriges Oberhaupt der „Fruchtbringenden Gesellschaft" (vgl. die Abbildung, S. 338) oder des Palmenordens, wie sie nach ihrem Wappen genannt ward, eifrig die Absichten der Gesellschaft zu fördern gesucht, die vor allem auf Regelung von Rechtschreibung und Sprachlehre, Ausmerzung der Fremdwörter, Herstellung deutscher Dichtungen in gewählter hochdeutscher Sprache gerichtet waren.

Den friedlichen Bestrebungen der Gesellschaft waren die der Gründung auf dem Fuße folgenden Kriegsjahre freilich wenig günstig. Die Spielerei mit Namen, Wappen und Wahlspruch der Mitglieder herrschte nach italienischem Vorbild im Palmenorden wie in den übrigen deutschen Sprachgesellschaften, die sich alle mehr oder minder seinem Muster anschlossen. Die Aufnahme, die für Edelleute, auch wenn sie Ausländer waren, ohne Rücksicht auf ihr Verhältnis zur deutschen Sprache erfolgte, ließ bei verdienten deutschen, aber bürgerlichen Dichtern, ja selbst bei Opitz, oft zu lange auf sich warten, obwohl Fürst Ludwig von einer Einschränkung auf Adlige nichts wissen wollte und „von wegen der freien Künste die Gelehrten auch für edel, so wohl, als die Erfahrenen in Waffen" erklärte. Heilsam und erfreulich war schon an sich das Vorhandensein dieser vornehmen Gesellschaft, in der sich doch Mitglieder aller Kreise, von den Kurfürsten bis zum einfachen Schriftsteller, geeinigt fanden, in der zum ersten Male ohne Rücksicht auf das sonst so streng scheidende Religionsbekenntnis alle zur gemeinsamen Pflege der Muttersprache mitwirken sollten. Dem Trennenden gegenüber bildete hier die deutsche Litteratur ein national einigendes Band. Wie kühl das einseitig litterarische Urteil über die Leistungen der Fruchtbringenden Gesellschaft auch lauten muß, Ernst Moritz Arndt war doch im Rechte, wenn er das Andenken ihrer Gründer und Führer segnete. „Es waren nicht bloß gelehrte, nicht dunkle und kleine Männer, die bloß aus Eitelkeit für die Erhaltung der deutschen Sprache schrieben und redeten, es waren deutsche Fürsten und Herren, die in ihrem letzten Willen ihren Kindern Sorge und Achtung für die deutsche Sprache empfahlen."

Auch Brandenburgs großer Kurfürst war Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft. Und die kräftige, kernige Sprache, die er in manchen seiner Manifeste zu führen wußte, wie die von ihm ausgesprochene Mahnung: „Gedenke, daß du ein Deutscher bist!" berechtigten ihn wohl, in einer deutschen Sprachgesellschaft als „der Untadeliche kräftiger Tugend" seinen Platz einzunehmen. Gegen die Fremdwörter, den „Sprachmeister, so täglich was Neues aufbringt", hat sich auch der Führer der Liga, Kurfürst Maximilian von Bayern, der dem Palmenorden nicht

angehörte, kräftig ausgesprochen. Anderseits regte sich innerhalb des anhaltischen Fürstenhauses selbst der Widerspruch gegen eine Bevorzugung der plumpen deutschen Sprache und



Eine Sitzung der „Fruchtbringenden Gesellschaft“. Nach dem in Könneckes „Bilderatlas“ wiedergegebenen Kupferstich von P. Isselburg. Der jetzige Standort des Originals, einer früher im Cöthener Archiv befindlichen Zeichnung, ist unbekannt. Vgl. Text, S. 337.

fand seinen Ausdruck in der Gründung der freilich kurzlebigen noble academie des Loyales oder l'ordre de la palme d'or.

Dem naturgemäßen Verlangen, die Pflege der deutschen Sprache und Dichtkunst durch poetische Werke der Gesellschaftsmitglieder zu bethätigen, ließ sich beim besten Willen nicht so leicht entsprechen. Die Abfassung der gereimten Beschreibung seiner Reisen konnte Fürst

Ludwig nur langsam fertigbringen. Es galt also, sich zunächst mit Übersetzungen zu behelfen. Und da in Köthen ebenso wie in den Opitzischen Kreisen Form und Ausdruck als das Wesentliche der Poesie betrachtet wurden, so glaubte man wirklich, durch geschmackvolle Übersetzungen die deutsche Poesie den fremden Vorbildern ebenbürtig machen zu können. Wie im Mittelalter die höfische Epik sich zum größeren Teile auf Bearbeitung französischer Vorlagen beschränkte (vgl. S. 93), so bethätigten die Mitglieder der vornehm höfischen Sprachgesellschaft auch jetzt wieder ihre dichterischen Neigungen und Fähigkeiten in Übersetzungen.

Fürst Ludwig selbst machte sich daran, Petrarcas „Siegesprachten“ (Trionfi) in deutsche Reime zu transferieren. Der anhaltinische Prinzenerzieher Tobias Hüebner, „der Nutzbare“, wandte sich dem angesehensten der protestantischen Dichter Frankreichs zu und übertrug schon 1622 in „gemessenen Reimen“, die sich der später von Opitz geforderten Regelmäßigkeit bereits annäherten, des Seigneur Saluste du Bartas streng religiöses Epos von der Weltschöpfung (la Semaine). An eine noch größere Aufgabe wagte sich der in Staats- und Kriegsgeschäften erprobte „Vielgekörnte“, Diederich von dem Werder, als er in korrekten Opitzischen Alexandrinern des hochberühmten welschen Poeten Tassos „Erlösetes Jerusalem“ und Ariostos „Rasenden Roland“ verdeutschte (1626 und 1636). Der sprachgewandte, feinfühlige Übersetzer unternahm es aber auch, Poesie und Rhetorik in den Dienst einer unmittelbar praktischen Aufgabe zu stellen. An einer Reihe von Höfen ließ er seinen Sohn Paris eine Friedensrede vortragen, in der rhetorischer Prunk sich doch mit wahrem Empfinden für die Not der deutschen Lande einigte.

Neben den poetischen Arbeiten gingen die von Fürst Ludwig geleiteten theoretischen Bemühungen um Regelung der Sprachlehre und Rechtschreibung. Von Köthen aus wurde darüber ein reger Briefwechsel geführt mit Grammatikern wie dem wackeren Hallenser Schulrektor Christian Gueinzius, dem „Ordnenden“, und Justus Georg Schottelius, dem „Suchenden“, in Braunschweig. Schottels „Ausführliche Arbeit von der teutschen Haubt Sprache“ (1663) nimmt als das hervorragendste lexikalisch-grammatische Werk des ganzen 17. Jahrhunderts einen Ehrenplatz in der Geschichte der deutschen Philologie ein. Schottelius bildet das Bindeglied zwischen den grammatischen Bemühungen der Fruchtbringenden Gesellschaft und Leibniz' Vorschlägen zur Verbesserung der deutschen Sprache, die noch im Verlaufe des 18. Jahrhunderts anregend wirkten. Fürst Ludwigs Wunsch, eine vom Palmenorden gebilligte und veröffentlichte Sprachlehre und Rechtschreibung zur Norm für alle deutschen Schriftsteller zu machen und dadurch der Fruchtbringenden Gesellschaft eine ähnlich einflußreich bestimmende Stellung zu verschaffen, wie sie etwas später Richelieus Akademie für die französische Litteratur wirklich eroberte, ist freilich nicht in Erfüllung gegangen. Ist doch selbst im geeinigten Deutschen Reiche in unseren Tagen, in denen der „Deutsche Sprachverein“ den Kampf der alten Sprachgesellschaften gegen das Fremdwörterunwesen wieder aufgenommen hat, das Verlangen nach einheitlicher Regelung der deutschen Rechtschreibung bis jetzt ein frommer Wunsch geblieben.

Das Beispiel der Fruchtbringenden Gesellschaft weckte in der Folge in den verschiedensten Landesteilen Nachahmung. Bald war es, wie z. B. in Nürnberg, die Lust an geistreich spielender gesellschaftlicher Unterhaltung, die zu solchen Gründungen führte, bald suchten ehrgeizige Litteraten, wie Zesen und Rist, sich als Stifter eigener litterarischer Gesellschaften Einfluß und Stellung zu verschaffen. Indem aber auch die Häupter eigener Gesellschaften sich auf den Titeln ihrer Schriften der Mitgliedschaft des Palmenordens, wenn sie diese erlangen konnten, besonders rühmten, tritt die höhere Bedeutung der Fruchtbringenden Gesellschaft gleichsam als Muttergesellschaft aller übrigen erst recht deutlich hervor.

Schon 1633 bildete sich zu „reiner Erbauung unserer währten Muttersprache“ in Straßburg, dem alten Litteratursitze, die „Aufrichtige Gesellschaft von der Tannen“. Zehn Jahre später gründete der vielangefeindete Philipp Zesen (1619—89; vgl. S. 379) zur Förderung der deutschen Sprache die „Deutschgesinnte Genossenschaft“ in Hamburg, die sich bei ihrem Anwachsen in mehrere nach Blumen benannte Zünfte gruppierte.

Zesen ist lange Zeit wegen seiner seltsamen Verdeutschung mancher längst eingebürgerten unentbehrlichen Fremdwörter verspottet worden. Aber mehrere seiner Verdeutschungen sind auch dauernd in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen. Seine Neigung zum Phantastischen wurde doch durch ein wirklich starkes Talent getragen. Wenn er im „Rosenmând“ (1651) seine Sprachlehre als den „eröfneten Wunderschacht zum unerschätzlichen Steine der Weisen“ bezeichnete, so war dies kaum geschmackloser, als wenn der gefeierte Harsdörfer sein „Lehrbuch zur Aneignung der teutschen Dicht- und Reimkunst in sechs Stunden“ (1648—53) den „Poetischen Trichter“ nannte. Der „Nürnberger Trichter“ ist sprichwörtlich geworden, ohne daß man seines Ursprungs in Harsdörfers Poetik noch gedenkt. Da Zesen einen großen Teil seines Lebens in Holland zubrachte und auch dort Gesellschaftsmitglieder gewann, so war es wohl gegen ihn gerichtet, wenn sein Hauptgegner, der vielschreibende holsteinische Pastor Johann Rist (vgl. S. 344), nur Deutsche als Mitglieder für seinen 1656 gegründeten „Elbischen Schwanenorden“ zuließ, um in diesem Pflanzgarten das Aufnehmen und die Fortpflanzung unserer edlen deutschen Helden- und Muttersprache, zuforderst der hochsteigenden Poesie zu pflegen.

Noch mehr trat die rein sprachliche Teilnahme hinter der einseitig poetischen zurück in der nach dem Palmenorden angesehensten aller dieser Gesellschaften, dem „Löblichen Hirten- und Blumenorden an der Pegnitz“. Hundert Jahre nach der Gründung konnte der Orden durch sein Mitglied Amarantes (den Altdorfer Professor Herdegen) die Geschichte seines Anfangs und Fortgangs beschreiben lassen (1744), und noch 1894 durfte der gekrönte pegnesische Blumenorden die Jubelfeier seines 250jährigen Bestehens durch Herausgabe der Lebensbilder seines Gründers, Georg Philipp von Harsdörfer (1607—58), und seines hervorragendsten Poeten, des Pastors Sigmund von Birken (Betulius, 1626—81), festlich begehen.

Ein Zusammenhang der Nürnberger Dichter und Dichterfreunde des 17. Jahrhunderts mit der alten Nürnberger Meistersingerschule (vgl. S. 203), von deren Fortbestand eben 1697 Johann Christoph Wagenseils berühmtes Buch über ihre holdselige Kunst Zeugnis ablegte, findet natürlich nicht statt. Jene altväterischen Reimereien waren nicht vorhanden für die modisch gebildeten Gesellschaftsmitglieder, für welche der weitgereiste Nürnberger Patrizier Harsdörfer die acht Teile seiner „Frauenzimmer Gesprechspiele“ aus italienischen, französischen und spanischen Skribenten zusammenstellte, für die Clajus (der Theologe Johannes Klaj aus Meißen), der Mitbegründer des Ordens, und Strephon (Harsdörfer) ihre pegnesischen Schäfergedichte anstimmten. Nicht nur in dem angenommenen Schäferkostüm macht sich der Zusammenhang mit einer internationalen litterarischen Mode geltend, auch die Gesprächspiele folgten italienischen Vorbildern, wenn sie in der Form des geselligen Spieles dem Frauenzimmer ein polyhistorisches Wissen vermitteln wollten.

Man hat Harsdörfers Hauptwerk nicht unpassend als eine Art Konversationslexikon für Damen bezeichnet. In Italien und Frankreich waren solche Encyklopädien für Weltleute (Tesoretto, Trésor) schon seit Jahrhunderten vorhanden. Am Münchener Hofe hatte der Jesuitenzögling Ägidius Albertinus „sich um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts thätig und beflissen gezeigt, in populärer Form“ solches Wissen zu verbreiten. Nun sollte die Belehrung aber nicht in der alten schwerfälligen Weise, sondern spielend und galant erfolgen. Dem Frauenzimmer,

um das sich die grobianische (vgl. oben) wie die theologisch angehauchte Litteratur des 16. Jahrhunderts wenig gekümmert hatte, soll die neue galante Bildung erschlossen werden, und dem weiblichen Urteil wird dann wie in Frankreich und Italien der Hauptentscheid in poetischen Geschmacksfragen zufallen. Diese kulturgeschichtliche Bedeutung der vielverbreiteten Harsdörferschen Gesprächspiele sichert ihnen trotz ihres litterarischen Minderwertes einen geschichtlichen Platz. Und so rühmte selbst der gegen alle poetischen Theorien und Spielereien gleichgültige Schuppius von dem sinnreichen und arbeitsamen Herrn Harsdörfer, daß er mit der guten Anleitung seiner Spiele mehr ausgerichtet habe als ein ganz Regiment Pedanten und Schulfüchs mit ihrem Arbeiten, Schlagen und Plagen.

Im übrigen ist weder von den poetischen Lehrbüchern (Birkens „Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst", 1679) und historischen Lobschriften noch von den Poesien der Nürnberger viel zu rühmen. Am wenigsten von den dramatischen Versuchen, mit denen Klaj das alte Passionsspiel nach Art eines Trauerspieles zu gestalten, Birken in Sing- und Festspielen zum „Teutschen Kriegs Ab- und Friedens Einzug" die deutsche Schaubühne zu bereichern bemüht waren. Wenn auch der enge Anschluß an italienisch-spanische Vorbilder eine gewisse Formgewandtheit herbeiführen mußte, so hatte diese äußerliche Schulung doch wieder formale Spielereien schlimmster Art in ihrem Gefolge. Es galt als Kunst, die Gedichte so abzufassen, daß die Verszeilen bestimmte Figuren, etwa eine Pyramide oder ein Herz, bildeten. Der Opitzischen Trockenheit gegenüber mag man ja selbst in ähnlichen Spielereien noch das Bedürfnis nach einer Bethätigung der Phantasie, das bei Harsdörfer, Birken und Klaj vorhanden ist, erblicken. Auch hat das Streben nach lebhafterer Ausschmückung die Nürnberger, wie rühmend anzuerkennen bleibt, nie zu den sittlich anstößigen Gemälden der späteren Schlesier verleitet. Aber irgend eine wirkliche Bereicherung der Poesie, ein einziges lebendiges Gedicht ist aus diesem ganzen anspruchsvoll auftretenden Kreise nicht hervorgegangen.

Gar einfach und bescheiden erscheint im Vergleich zu den mit allen italienischen Gesellschaftsemblemen ausgestatteten Pegnitzschäfern der litterarische Freundeskreis zu Königsberg i. Pr. Obwohl er nach außen nicht als Gesellschaft auftrat, entzogen doch auch seine Mitglieder bei ihren Zusammenkünften in Heinrich Alberts Garten sich nicht der Mode, sich mit Schäfernamen zu schmücken. Aber in diesem **Königsberger Dichterkreise** treffen wir den Sänger des „Ännchen von Tharau", **Simon Dach**. Unbedingt schlossen sich die Königsberger Dichter Opitz, „der Deutschen Wunder", an. Als der Schlesier 1638 Königsberg mit seiner hocherfreulichen Gegenwart beehrte, pries Dach den Führer, dem einzig es Deutschland danke, daß der fremden Sprachen Gunst ins Wanken gerate und man lieber deutsch zu sein begehre. Was aber die Königsberger selbst singen oder geigen, „unser Name, Lust und Ruh' stehet Euch, Herr Opitz, zu!" Allein die Dichtung der Königsberger weist dieser Unterordnung unter Opitz' formale Schulung unbeschadet einen von der schlesischen sehr verschiedenen Charakter auf.

Nur kurze Zeit hat Dach (geb. 1605 zu Memel) zum Studium der Theologie in Wittenberg seine ostpreußische Heimat verlassen, dann suchte er eine Anstellung in Königsberg. 1639 wurde er Professor der Poesie an der Königsberger Hochschule, ohne daß er indessen bis zu seinem Tode (15. April 1659) völlig der Nahrungssorgen enthoben worden wäre. Dach war ein geborener Dichter, aber der größere Teil seiner Lieder ist nicht dem inneren Bedürfnisse entsprungen, sondern bezahlte Gelegenheitspoesie zu Hochzeiten und Begräbnissen. Er rühmt sich, daß ihm von weither, von Elbe, Oder, Spree und Rhein Bestellungen zugingen. Daß er trotz dieses äußeren Zwanges zu Lust und Leid Töne fand, die ergreifend wirken, zeugt für seine außergewöhnliche lyrische Begabung.

Man hat aus seinem mundartlich abgefaßten „Anke von Tharau" einen vom Dichter erlebten Liebesroman herausgesponnen. Aber gerade diese Strophen, die Herder mit vollem Rechte unter die Volkslieder reihte, sind für eine Hochzeit ihm ganz fremder Personen auf Bestellung geschaffen worden. Und doch entquoll dem innersten individuellen Gefühl des Dichters das Lob der hingebenden ehelichen Liebe und Treue, die „dörch Krig, dörch Liden, dörch allerlei Noth" nur größer und mächtiger wird, die durch Eis, Eisen und feindliches Heer dringen und aus beiden „een Lif on Seele, dat Lewen tom hämmlischen Rik mack" Freilich spielt die Freundschaft in seinem eigenen leidenschaftslosen Leben eine ungleich größere Rolle als die Liebe. In dem Arienbuche seines Freundes Albert finden wir das innige Lob der Freundschaft: „Der Mensch hat nichts so eigen, So wohl steht ihm nichts an, Als daß er Treu' erzeigen Und Freundschaft halten kann."

Der einfach wahre Ton dieses Liedes kehrt in den meisten Dachschen Gedichten wieder. Nicht umsonst war die Geige von den Kindertagen an sein Lieblingsinstrument und gebraucht er dichten und geigen als fast gleichbedeutende Wörter. Seine Lieder sind der Mehrzahl nach durchaus musikalisch, sangbar, schon im Texte für die Tonsetzung, die ihnen Albert dann zu teil werden ließ, vorbestimmt. Dies musikalische Element seiner Lyrik, dem sich noch als für Dach charakteristisch wahre Frömmigkeit und bei ihm wie bei dem dritten Genossen der „musikalischen Kürbishütte", Robert Roberthin, Todesahnungen beigesellen, gibt den besseren seiner Gedichte volkstümlichen Charakter. Bilder und Gleichnisse sind in dieser natürlich schlichten Sprache nicht häufig, um so stärker ist dann aber der Eindruck ihrer seltenen Verwendung.

Meine Tage sind hinweg,
Weg sind meine Stunden,
Meiner Not und Schmerzen Zweck
Hat sich schon gefunden.

Wie ein Schaum auf wilder Flut,
Die die Wind' erheben,
Wie der Rauch von einer Glut,
So vergeht mein Leben.

Enge Begrenzung auf die täglichen Erscheinungen des Lebens ist für diese Poesie selbstverständlich. Auch in seinen Gedichten an den ihm wohlgesinnten Großen Kurfürsten, „unserer Lande Haupt und Licht", die als „Chur-Brandenburgische Rose, Adler, Löw und Scepter" eigens gesammelt wurden, ist überall nur die persönliche, nirgends eine weitere politische Beziehung bemerkbar. Dabei war er aber von seinem dichterischen Berufe doch lebhaft durchdrungen; zum Reimemachen habe ihn Gott in dieser Welt bestellt, und er erst habe den deutschen Helikon nach Preußen versetzt. Die Erinnerung an den volkstümlichen Dichter und seine Innerlichkeit, von dem manches fromme Sterbelied in die kirchlichen Gesangbücher überging, hat sich in Königsberg dann bis auf Hamanns und Herders Tage herab lebendig erhalten.

Dem Königsberger Dichterkreise gehörte kurze Zeit auch **Johann Peter Titz** an, den die Kriegsnot aus seiner Vaterstadt Liegnitz vertrieben hatte, und der dann vom Ende der vierziger Jahre an bis 1688 als Professor der Beredsamkeit und Poesie in Danzig mit Lehre und Beispiel wirkte für „die neue Kunst, die Schlesien ausgebracht", hochdeutsche Verse und Lieder zu machen. Noch etwas trockener und nüchterner als Opitz, aber würdig und einfach, schrieb er nach Livius und Ovid sein heroisches Gedicht „Lukretia", denselben Stoff, den der junge Shakespeare als Epiker mit stimmungs- und farbenreichen Schilderungen ausgestattet hatte.

Zu Dachs stillem Leben und engbegrenztem melancholischen Sinne so recht im Gegensatze durch Rastlosigkeit und auf weite Fahrten gerichteten frischen Wagemut, aber durch lyrische Begabung neben und über den Königsberger Dichter gestellt, erhebt sich vor uns **Paul Flemings** jugendliche Gestalt.

In seinem Geburtsorte Hartenstein (5. Oktober 1609) ist vor kurzem dem Sohne des sächsischen Erzgebirges ein Denkmal errichtet worden, das ihm als dem ersten deutschen Lyriker des ganzen 17. Jahrhunderts wohl gebührt. Als „Mars, der Unhold aller Kunst", dem

Universitätsstudium des jungen Mediziners in Leipzig ein vorzeitiges Ende bereitete, da that sich ihm eine wunderreiche Ferne auf. Während in Deutschland der Glaubenskrieg, von der Fremden Politik klug geschürt, Bauer und Bürger in gleiches Elend stürzte, spann abseits in dem entlegenen Holstein Herzog Friedrich III. von Gottorp Pläne, wie ihm seine moskowitische Verwandtschaft dazu dienen könnte, um auf dem Wege über Rußland dem deutschen Handel den Zugang nach Persien zu eröffnen und die künftige Freundschaft mit Persien vielleicht zu einem Rückenangriffe auf die damals für Österreich noch so gefährliche Türkenmacht auszunutzen. Schon bei der vorbereitenden Gesandtschaft nach Moskau, die im November 1633 von Hamburg abreiste, fand Fleming eine Stelle als Hofjunker, und nach angenehmem halbjährigen Zwischenaufenthalt in Reval ging er 1635 mit der eigentlichen, zahlreichen Gesandtschaft zum zweiten Male in „die große Stadt Moskau" und dann weiter bis nach Ispahan.



Paul Fleming. Nach dem Stich von A. M. v. Schurmann, nachgebildet in W. v. Seydlitz, „Historisches Porträtwerk". Vgl. Text, S. 342.

Als Fleming nach einer Reihe wechselvoller Abenteuer im April 1639 wieder nach Reval zurückgekehrt war, konnte über das Mißlingen der weitaussehenden Pläne kein Zweifel mehr sein. Der deutschen Litteraturgeschichte aber sollte in Adam Olearius' „Beschreibung der newen Orientalischen Reise" (1647) eine wertvolle Frucht des praktisch wirkungslosen Unternehmens reifen. Olearius' Werk, aus dem Varnhagen von Ense in den „Biographischen Denkmalen" einen Auszug gegeben hat, bildet gleichsam den Kommentar zu den zahlreichen Gedichten, in denen Fleming Schiffbrüche und Kämpfe, die sirenenhaften Verlockungen der „weichen Cirkassinnen" und die Sehnsucht nach dem langentbehrten Vaterlande, fremder Völkerschaften Länder, Städte und Sitten wie die einzelnen Mitglieder der Gesandtschaft besang. Keinen Einfluß auf Fleming hat dagegen die orientalische Dichtkunst geübt, aus der Olearius in seinem „Persianischen Rosenthal" (1654) eine, wie Goethe in den Noten zu seinem „Westöstlichen Diwan" rühmte, „tüchtige und erfreuliche Übersetzung" den deutschen Lesern zur Probe gab.

Ohne Opitz' Einwirkung, die er noch in Leipzig erfuhr, würde Fleming sich wohl völlig der lateinischen Poesie in die Arme geworfen haben. Bilden doch auch jetzt noch lateinische Gedichte mehr als ein Drittel seiner Werke. So aber wandte er sich „den schönen Pierinnen, die nun durch Opitzen auch hochdeutsch reden können", zu. In eigenen Sonetten, für die Fleming entschiedene Vorliebe zeigt, wie gelegentlich in anderen Gedichten erkennt der Sachse den Schlesier als den Herzog deutscher Saiten an. Nur in dem Sonette, das er auf seinem Totenbette zu Hamburg, Ende März 1640, als eigene Grabschrift dichtete, sprach sich zuletzt ein stolzeres Selbstgefühl aus: „Mein Schall flog überweit, kein Landsmann sang mir gleich". Und seinen Zeitgenossen gegenüber durfte er sich dessen rühmen. Nicht nur die ungewöhnlich bunten äußeren Erlebnisse gaben seinen Versen einen reicheren Inhalt. In ihnen sprach sich eine kräftige Persönlichkeit aus mit dem Mute froher Lebens- und Liebeslust, der doch zugleich ernstes Fühlen

und selbständiges Denken vertraut waren. Auch in seinen Gedichten sind wie bei allen gleichzeitigen deutschen Renaissancepoeten fremde Einwirkungen, besonders von seiten der römischen Dichter, bemerkbar. Es ist jedoch nicht wie bei Opitz und den meisten Schlesiern eine gelehrt zusammengelesene, sondern fast überall eine erlebte Dichtung. So hat schon der früheste deutsche Litteraturgeschichtschreiber, Daniel Morhof, über ihn geurteilt: „Es stecket ein unvergleichlicher Geist in Fleming, der mehr auf sich selbst als auf fremder Nachahmung beruhet."

Warmherzig bricht überall der Schmerz um die „Mutter Deutschland" hervor, verbunden mit der Anklage gegen die „Namensdeutsche nur, die Männer ohne Mann", die Söhne, denen des großen Vaters Helm viel zu weit geworden. Mit dem bekannten Ausspruche seines Kurfürsten gegen Tilly vor der Schlacht bei Breitenfeld, man denke nun endlich daran, das gute sächsische Konfekt zu versuchen, beginnt Fleming sein strafendes Sonett über „die Enderung und Furchtsamkeit itziger Deutschen" und preist in den frischen Alexandrinern zum Lobe eines Reiters und eines Fußsoldaten einen entschlossenen Heldenmut über alle Schätze. An Gelegenheiten, in gefährlichen Lagen und schmerzlichen Enttäuschungen Mut und Gleichmut zu bewahren, fehlte es ihm nicht. Der ganze Mann tritt uns in der an sich selbst gerichteten Mahnung eines Sonetts entgegen:

Sei dennoch unverzagt, gib dennoch unverloren,
Weich' keinem Glücke nicht, steh höher als der Neid,
Vergnüge dich an dir und acht' es für kein Leid,
Hat sich gleich wider dich Glück, Ort und Zeit verschworen.

Was dich betrübt und labt, halt' alles für erkoren,
Nimm dein Verhängnis an, laß alles unbereut,
Thu', was gethan muß sein, und eh' man dir's gebeut.
Was du noch hoffen kannst, das wird noch stets geboren.

Was klagt, was lobt man doch? Sein Unglück und sein Glücke
Ist ihm ein jeder selbst. Schau alle Sachen an.
Dies alles ist in dir, laß deinen eitlen Wahn,

Und eh' du förder gehst, so geh' in dich zurücke.
Wer sein selbst Meister ist und sich beherrschen kann,
Dem ist die weite Welt und alles unterthan.

Der gleiche feste Sinn spricht sich, mit echter Frömmigkeit verbunden, in seinen religiösen Gedichten („Gottvertrauen") und Liedern („In allen meinen Thaten Lass' ich den Höchsten raten") aus, wie er ihm über manches Mißgeschick in seiner Liebe hinweghilft. Und auch als Gelegenheitsdichter weiß er den herkömmlichen Glückwünschen und Beileidsbezeigungen ein persönliches Gepräge zu verleihen. Wie ein mittelhochdeutscher Minnesinger beginnt er seine „Frühlings-Hochzeitgedichte" mit der Freude darüber, daß der Winter, „der Feind der bunten Auen und aller Blumen Tod", vorbei sei, sofort aber setzt er als echter Renaissancepoet den antiken Götterhimmel in Bewegung, um dann durch eine Folge von Bildern und Gleichnissen aus der Natur, denen sich wieder mythologisch-historische Beispiele anreihen, die Macht der Liebe darzustellen. Aber auch die bedenklichen Gleichnisse der späteren Schlesier, der Arme Helfenbein und der Hals von Alabaster, der Finger Carneol und der Wangen Beryll, bleiben uns nicht erspart. Auch dieser gesündeste Poet muß bereits dem an solchen Geschmacklosigkeiten sich erfreuenden Zeitgeschmacke und der Gelegenheitspoesie ein Opfer bringen.

Was der Charakter des Menschen für die Bethätigung des dichterischen Talents bedeutet, wird einem wieder recht deutlich, wenn man Paul Fleming den begabteren unter seinen Dichtungsgenossen entgegenstellt. Johann Rist (1607—67; vgl. S. 340), der schon genannte Gründer des Elbeschwanordens, dessen Vater aus Nördlingen in Ottensen eingewandert war, that sich nicht nur durch die große Zahl seiner lyrischen und dramatischen Erzeugnisse hervor, sondern erscheint auch als der gewandteste und einer der bedeutendsten unter den streng korrekten Opitzianern. Aber der kleinliche und eitle, überall sich hervordrängende Mann brachte es trotz einer außergewöhnlichen Begabung zu keiner nachhaltigen Wirkung. In seinen zahlreichen

geistlichen Liedern glückt ihm freilich manch packender Vers, wie das berühmte „O Ewigkeit, du Donnerwort" und manche Psalmumschreibungen, wie „Brich, o Morgensonne, lieblich doch herfür", aber Rhetorik und prosaische Nüchternheit machen sich doch überwältigend geltend.

Lobende Erwähnung verdient es, daß der in der Litteratur recht streitsüchtige Pastor sich aller konfessionellen Polemik enthielt. Er hatte freilich sowohl als Student in Rostock wie auf seinem holsteinischen Pfarrsitze zu Wedel wiederholt am eigenen Leibe erfahren, wie wenig der konfessionelle Vorwand den Kriegsgreueln gegenüber zu bedeuten habe. Im Gegensatz zu den meisten seiner Amtsbrüder war er ein Freund der Schaubühne, deren Kenntnis das benachbarte Hamburg ihm vermittelte. Ob er mit seinen eigenen dreißig Dramen, von denen nur weniges erhalten ist, Bühnenerfolge gehabt hat, wissen wir nicht. Bei ihrer Abfassung ging er seine eigenen, von Opitz abweichenden Wege.

Er wählte nicht nur die Prosa, sondern für seine komischen Zwischenspiele auch die plattdeutsche Sprache, da es zu seltsam klingen würde, wenn ein niedersächsischer Bauer, den er im „Friedejauchzenden Teutschland" (1653) in lebhaften naturtreuen Szenen dem begehrlichen Kriegsmann gegenüberstellt, mit der hochdeutschen Sprache bei uns käme aufgezogen. Rists Neigung, dem Volkstümlichen entgegenzukommen, zeigt sich auch in seiner Bearbeitung des Depositionsspiels der Buchdruckerzunft (1655). Der schon in älteren Fastnachtspielen verwertete Brauch, daß die Mündigsprechung des Lehrlings wie des akademischen Fuchses durch besondere Zeremonien und formelhafte Reden erfolgte, dauerte das ganze 17. Jahrhundert hindurch. Wir sehen aber aus Rists Deposition, d. h. der Ablegung der alten, meist durch Hörner symbolisierten schlechten Art, ebenso wie aus einem Posener Handwerkerspiel das Bestreben, die veralteten Knüttelverse dem neuen poetischen Geschmacke etwas anzupassen. Unter Rists verlorenen Tragödien war auch ein „Wallenstein", der ja noch im Jahrzehnte seines Todes Dramatisierungen in Deutschland und den Niederlanden, Spanien und England über sich ergehen lassen mußte.

Wenn Rists übrige verloren gegangene Stücke seinem Schauspiel „Das Friede wünschende Teütschland" (1647) glichen, das er der Fruchtbringenden Gesellschaft widmete, so sind sie mehr den allegorischen Moralitäten, wie sie das ältere englische Drama liebte, als dem mit bestimmten Einzelcharakteren arbeitenden Drama zuzuzählen.

Die auserlesenen deutschen Helden König Ehrenvest (Ariovist), Claudius Civilis, die Herzoge Hermann und Witekind werden vom Merkurius auf die Erde herabgeführt, um sich durch Augenschein zu überzeugen, zu welch allerherrlichstem und prächtigstem Reich sich die Beschaffenheit des uralten Teutschland entwickelt habe. Es ist also eine ähnliche Erfindung wie in Frischlins (vgl. oben) „Julius redivivus", nur mit entgegengesetzter Tendenz, denn 1647 ist nicht mehr wie hundert Jahre früher das stolze Aufblühen, sondern nur das jammervolle Elend der Königin Teutschland darzustellen. Von Don Antonio, Monsieur Gaston, Signoro Bartholomeo, Herrn Karel (Spanier, Franzose, Italiener, Schwede) ward sie in ihrem wollüstigen Frieden erst getäuscht, dann gefesselt und mißhandelt. Der Wundarzt Ratio status, wir würden heute sagen die trügerisch schönsprechende Politik, wird ihre Wunden nicht heilen, aber Liebe und Gerechtigkeit bitten für sie bei Gott, auf daß er dem zitternden Teutschland endlich den Frieden und die Hoffnung wieder zusenden möge.

Das Drama des holsteinischen Pastors berührt sich im Inhalte wie in der patriotischen Gesinnung bereits mit der Satire von Moscherosch. Aber die Zeitverhältnisse waren eben derartig, daß ihre Behandlung in der Dichtung immer von selbst zur Satire führen mußte, die gegen das Ende des Dreißigjährigen Krieges wieder ebenso stark wie im Reformationszeitalter vor der übrigen Dichtung hervortritt.

Aus der großen Schar der Lyriker, die nun nach den von Opitz aufgestellten Mustern mit etwas mehr oder weniger Geschick die galante und Gelegenheitsdichtung pflegen, können die einzelnen wenig Bedeutung noch Teilnahme beanspruchen. Gegen die Gelegenheitsdichtung hatte sich zwar Opitz selbst aufs stärkste ausgesprochen, aber infolge der technischen Fertigkeit,

die sich durch sein Lehrbuch und die ihm zahlreich folgenden Poetiken leichter erwerben ließ, machte sich gerade der Unfug, den er bekämpft hatte, in noch stärkerem Grade breit.

„Es wird", klagt Opitz, „kein Buch, keine Hochzeit, kein Begräbnis ohn uns gemacht; und gleichsam als niemand könnte alleine sterben, gehen unsere Gedichte zugleich mit ihnen unter. Man will uns auf allen Schüsseln und Kannen haben, wir stehen an Wänden und Steinen, und wann einer ein Haus, ich weiß nicht wie, an sich gebracht hat, so sollen wir es mit unsern Versen wieder redlich machen. Dieser begehrt ein Lied auf eines andern Weib, jenem hat von des Nachbarn Magd geträumt, einen andern hat die vermeinte Buhlschaft einmal freundlich angelacht, oder, wie dieser Leute Gebrauch ist, viel mehr ausgelacht; ja des närrischen ansuchens ist kein Ende. Müssen wir also entweder durch Abschlagen ihre Feindschaft erwarten, oder durch Willfahren den Würden der Poesie einen merklichen Abbruch thun."

Daß die Mehrzahl der Poeten sich für das letztere entschied, war gerade in dieser Zeit, die das gegenseitige Bekomplimentieren als eine der wichtigsten Aufgaben betrieb, nicht zu verwundern. Und so wurde das Gelegenheitsgedicht auf einen Grad verächtlich, daß Goethe noch 1812 klagte, die Nation habe jeden Begriff dieser ersten und echtesten aller Dichtarten verloren. Am schlimmsten kamen dabei die Hochzeitsgedichte weg. Nicht die gesunde Natürlichkeit des antiken Epithalamiums, sondern schamlose Lüsternheit ergötzte die Gesellschaft, der diese galanten Reime vorgetragen wurden. Die Huldigung für das zarte Frauenzimmer, die nun nach französischem Vorbilde in der modischen deutschen Lyrik vorherrscht, weckt nur flüchtig die Erinnerung an manche Züge des Minnesangs, jedoch ohne seinen eigenartigen Reiz wieder zu wecken und ohne in kulturgeschichtlicher Hinsicht auch nur entfernt eine ähnliche Bedeutung fordern zu können. Den Altonaer Jakob Schwieger, der erst in Wittenberg in Buchners Kreise studierte, in der Folge in Hamburg Zesens Sprachgesellschaft angehörte, hat man sogar den „eigentlichen Minnesänger des 17. Jahrhunderts" genannt, wegen seiner Gedichtsammlung „Die geharnschte Venus" (1660), in der er als dänischer Soldat im offenen Feldlager seine und seiner guten Freunde „verliebte Gedanken, kurzweilige Begebnisse und Erfindungen" erzählte. Es ist nicht eben die hohe Minne, die er besingt, aber die auf bekannte Melodien gesetzten Lieder deuten in ihrer Frische doch wenigstens auf wirklich Empfundenes hin.

Dagegen wird in der modischen galanten Liebeslyrik das Fehlen der inneren Leidenschaft durch gleichnisreiche Aufzählung der äußeren Vorzüge der gefeierten Schönheit ersetzt. Schon das mit Vorliebe gewählte Schäferkostüm zeigt das Gekünstelte und Gesuchte dieser Poesie, die nach geistreichen Wendungen und Vergleichen hascht. Ein Zusammenhang zwischen Leben und Dichtung, auch wenn er vorhanden sein sollte, darf in dieser konventionellen Dichtung nicht bemerkbar werden. Und ganz zu diesem Charakter stimmt es, daß sie mit dem Volksliede und der Sangbarkeit gebrochen hat. Wenn noch Opitz ab und zu in Anlehnung an das Volkslied gesungen hatte, so ist ein solch frischer Ton später nicht leicht mehr anzutreffen. Und selbst das Gesellschaftslied, das, für den Gesang bestimmt, doch etwas Liedmäßigeres beibehalten muß, sieht sein Vorbild viel mehr in der modischen Dichtung als in dem nur vereinzelt noch berücksichtigten Volksliede. Besser als das Liebeslied glückt den meisten dieser formal gutgeschulten Dichter das religiöse Lied.

Auf dem Gebiete der religiösen Dichtung ertönt denn auch die „Österliche Triumph Posaune" des 1639 jung verstorbenen Bunzlauers Andreas Scultetus, dessen Wert Lessing in erster Entdeckerfreude doch stark überschätzte. Gleich seinem Landsmanne, dem als Professor der Dichtkunst in Rostock 1644 verstorbenen Andreas Tscherning, gehört er zu dem schlesischen Schülerkreise von Opitz. Ihm ist auch der Oberschlesier Wencel Scherffer von Scherffenstein (gest. 1674) beizugesellen, dessen mannigfaltige Schriften und Übersetzungen

eine reiche Fundgrube für die geschichtliche Kenntnis des schlesischen Dialektes bilden. Ja, wie hoch er auch das Schulhaupt überragte, selbst Andreas Gryphius erscheint im geschichtlichen Gefolge von Opitz. Indem er die dem Lehrmeister nicht erreichbare regelrechte Tragödie schuf, ist erst durch ihn die von Opitz angebahnte gelehrte Renaissancekunst auf jedem Felde der deutschen Dichtung verwirklicht worden.

Im Todesjahre Shakespeares (1616) ist der würdig-ernste Vertreter des deutschen Lesedramas unserer litterarischen Renaissance zu Großglogau am 11. Oktober in dies „Wohnhaus grimmer Schmerzen, den Schauplatz herber Angst“ eingetreten. Schon als vierjähriges Kind verlor er seinen aus Thüringen stammenden Vater, und Todesfälle seiner Nächsten, Krankheiten, Feuersbrünste, Sorgen haben seine Jugend, die er teilweise in Danzig verbrachte, verdüstert. Aber schon der Fünfzehnjährige ließ in Glogau die beiden Teile seines lateinischen Epos über den Bethlehemitischen Kindermord und das Ende des Wüterichs Herodes erscheinen. Für seine poetische Ausbildung wurde sein mehrjähriger Aufenthalt in Leyden, der damals berühmtesten Universität, wichtig.



Andreas Gryphius. Nach dem Stich von Ph. Kilian, in W. v. Seydlitz, „Historisches Porträtwerk“.

Der Freiheitskampf gegen die spanische Weltmacht hat die vereinigten Staaten der Niederlande nicht nur für das ganze 17. Jahrhundert zu einem entscheidenden Faktor der europäischen Politik erhoben, auch der geistige und künstlerische Aufschwung des kleinen Volkes beschämte die geringen Leistungen des großen deutschen Mutterlandes. Wie sich die Niederländer eine durchaus eigenartige, bürgerlich-nationale Malerei geschaffen hatten, so gestalteten sie sich auch das ihrer Sonderart entsprechende Nationaltheater. Wohl nahmen auch sie die englischen Komödianten bewundernd auf, aber sie ließen durch deren überlegene Kunst nicht, wie es in Deutschland geschah, ihre eigenen Versuche unterdrücken, sondern nützten die fremden Anregungen in ihrer Weise selbständig aus. Eben in den Tagen, da Gryphius erst lernend und bald selbst docierend in Leyden weilte, hatte Jost van den Vondel (1587 zu Köln geboren) die Blütezeit der niederländischen Schaubühne herbeigeführt. Überall steht Gryphius in seinen dramatischen Werken unter Vondels Einfluß, ja die Mehrzahl seiner Dramen sind freie Überarbeitungen der erfolgreichen Bühnenwerke des großen niederländischen Schauspieldichters. Wir müssen uns dabei eben erinnern, daß die Anforderungen an Originalität in dem ungleich strengeren modernen Sinne dem 17. Jahrhundert durchaus fremd waren.

Dem langen und entscheidenden Aufenthalte in Holland folgte für Gryphius eine Reise durch Frankreich und Italien. Dem Eindruck, den die „Stadt, der nichts gleich gewesen“, Rom, der „Begriff der Welt“, auf ihn machte, hat er, wie so viele deutsche Dichter nach ihm, in Sonetten bewundernde Worte verliehen. Sieben Jahre vor ihm hatte ein anderer protestantischer Dichter Rom besucht, John Milton. Selbst der puritanische Sänger des „Verlornen Paradieses“

hatte im sinnenfreudigen Süden Sonette an eine italienische Schöne gerichtet. Gryphius pries auch hier, getreu seiner schwermütigen Weltbetrachtung, vor allem die unterirdischen Grüfte, in denen Christus' Kirche, von Blut und Thränen naß, ihr Licht entzündet habe.

In Venedig überreichte er in feierlichem Empfang der Republik sein Epos „Olivetum“. Trotz Opitz hatte Gryphius seine „Messiade“, die Schilderung von den Leiden des Herrn am Ölberg, in lateinischen Hexametern geschrieben. Erst auf dem Rückwege von Italien begann er in Straßburg sich der deutschen Dramendichtung zuzuwenden. Die schwer bedrückte Heimat bot ihm in seiner Vaterstadt die angesehene Stelle eines Syndikus des Fürstentums Glogau, und mitten in gemeinnütziger Thätigkeit ist er dort am 16. Juli 1664, eben im hundertsten Jahre nach Shakespeares Geburt, gestorben.

Nicht nur die zufälligen äußeren Daten des Geburts- und Todesjahres von Gryphius veranlassen, Shakespeares Namen zu nennen. Wäre den deutschen Zuständen und damit auch unserem Drama nach Hans Sachs' verheißungsvollen Versuchen eine so ungestörte Entwickelung beschieden gewesen, wie sie dem spanischen und englischen Drama nach viel weniger versprechenden Anfängen gegönnt war, so wäre der kraftvolle, tiefsinnige Gryphius wohl der Mann gewesen, das deutsche Drama zur Höhe zu leiten. Was nach der Trennung von Volks- und Gelehrtendichtung, Bühnen- und Lesedrama in dem Elende des Dreißigjährigen Krieges noch von dieser künstlichen Kunstdichtung im Drama geschaffen werden konnte, das kann nur dazu dienen, die allgemeine Begabung des einzelnen Dichters ins rechte Licht zu stellen. Mit Bedauern mögen wir daran die Erwägung knüpfen, welcher Leistungen er unter günstigeren Verhältnissen, wenn Zeit und Ort es gewollt hätten, als Dramatiker fähig gewesen wäre.

Von einer selbständigen dramatischen Dichtung kann in dem ganzen Opitzischen Zeitabschnitte eigentlich nicht die Rede sein. Alle die dramatischen Übungen der schlesischen Dichter, wie Czepkos von Reigersfeld, Johann Christian Hallmanns „Trauer-, Freuden- und Schäferspiele“ („Wallenstein“), von Haugwitz' Trauer- und Lustspiele („Maria Stuart“, 1684), zählen in der Geschichte des deutschen Dramas nicht mit. Gryphius dagegen gibt nicht bloß durch die Macht seiner Persönlichkeit allen seinen Dichtungen höhere Bedeutung. In dem wichtigen Augenblicke, als im 18. Jahrhundert zuerst Shakespeares Schatten in der deutschen Litteratur auftauchte und der Streit für und wider ihn begann, da glaubte Johann Elias Schlegel durch eine „Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs“ die Vorurteile gegen den britischen Dramatiker am besten entkräften zu können.

Eine tiefreligiöse Natur, wie Gryphius war, ist er auch zuerst während seines holländischen Aufenthaltes mit religiösen Gedichten, den „Son- undt Feyrtags-Sonneten“ (1639) hervorgetreten, denen später „Thränen über das Leiden des Herrn“, Kirchenlieder und schwermütige „Kirchhoffs-Gedanken“ folgten. In der ersten Sammlung wie in den drei übrigen Büchern seiner Sonette, die aus des Dichters Freundeskreis und Lebensgang berichten, zeigt er sich als Meister der später so oft mißhandelten und abgenützten Sonettform, die damals noch mit dem vollen Reiz der Neuheit wirkte. Die geschlossene Ausdrucksform, in der die Wucht und Gedrungenheit seiner Verse mehr als in den Oden und vermischten Gedichten voll zur Geltung kommt, sagte seiner Eigenart am meisten zu. Eine streng dogmatische Glaubensfestigkeit erscheint durch die Innigkeit eines tiefen Gemütslebens gemildert und belebt durch eine in düsteren Farben malende Phantasie. Das äußerliche Gelegenheitsgedicht tritt bei Gryphius, der in seinen Versen stets sein ganzes gehaltenes Wesen zum Ausdruck bringt, naturgemäß mehr zurück. Zu dulden und zu leiden hatte ihn das Leben gelehrt, und die Vergänglichkeit menschlicher Sachen vorzustellen,

sollte den Inhalt seiner Trauerspiele bilden, mit denen er „menschliche Gemüter von allerhand unartigen und schädlichen Neigungen zu säubern" bestrebt war. Nicht thatkräftige Leidenschaft, sondern charakterfestes Ausharren in Unterdrückung und Trübsal zeigen alle seine Helden.

Im ersten seiner Trauerspiele, dem aus der byzantinischen Hof- und Greuelgeschichte geschöpften „Leo Armenius", gelangt der von dem Tyrannen unschuldig zum Tode verurteilte Held durch den Sieg der Verschwörung und das Eingreifen der Gespenster selber noch auf den Thron. „Katharina von Georgien" ist dem liebe- und blutgierigen Perserschach gegenüber eine Märtyrerin des christlichen Glaubens, wie der „Sterbende Papinianus" sich dem Frevel des Kaisers Caracalla widersetzt und als Blutzeuge des Rechtes unter Qualen endet, wie „Carolus Stuardus" seinen verräterischen Unterthanen als die frevelhaft „Ermordete Majestät" zum Opfer fällt. Der streng monarchisch gesinnte deutsche Dichter hatte gleich nach der Kunde von Karls I. Hinrichtung sein Trauerspiel geschrieben; nach der Restauration arbeitete er es um und ließ dem König in der Nacht vor seiner Hinrichtung nicht bloß den „Geisterreihen derer in England ermordeten Fürsten", sondern auch die künftig an den Königsmördern genommene Rache erscheinen. Da er die Einheit der Zeit stets ängstlich festhält, während der Schauplatz innerhalb Palast und Stadt wechseln durfte, konnte ja nur die letzte Entscheidung über Hinrichtung oder Rettung den Inhalt des Trauerspiels bilden. Von allen Dramen Gryphius' hat der „Carolus Stuardus" durch die Kühnheit, ein gleichzeitiges politisches Ereignis nicht bloß allegorisch zu behandeln, bei seinem Erscheinen die meiste Teilnahme erregt; das litterarisch anziehendste seiner Trauerspiele ist dagegen „Cardenio und Celinde".

Gryphius selbst fühlte Bedenken, daß er hier Opitz' Vorschriften entgegen „vor ein Trauerspiel fast zu niedrige Personen zu Helden gewählt" habe, aber die italienische Novelle hatte es ihm angethan, wie der Stoff später noch Arnim und Immermann zur Dramatisierung anreizte. Und so verdanken wir dieser Vorliebe von Gryphius einen ersten frühen Versuch im bürgerlichen Trauerspiel. Die Geschicklichkeit, mit der die elisabethanischen Bühnendichter Englands bei Dramatisierung von Novellen die retardierenden Bestandteile der Erzählung in Handlung umzusetzen wußten, geht dem schlesischen Buchdramatiker freilich ab. Er begnügt sich in der Exposition und am Schlusse mit schwerfälliger Erzählung. Aber gut weiß er Cardenios leidenschaftlicher Liebe zu der durch Betrug einem anderen zugefallenen Geliebten Worte zu leihen. Bei der Anwendung von Zaubermitteln und Gespenstern ist er in seinem Elemente. Und wenn die scheinbar verführte und gewonnene Geliebte sich dem werbenden Cardenio plötzlich in ein Totengerippe, der Lustgarten in eine abscheuliche Einöde verwandelt, so entspricht die düstere Moral über den Sündenlohn und der Hinweis auf die rasche Vergänglichkeit dieses Lebens mit dem drohenden Ausblick auf „die ewig' Ewigkeit" dem innersten Sinne des ernsten und frommen Dichters.

Und doch weiß dieser trübsinnige Tragiker das Leben auch mit Spott und Lachen zu betrachten und in übermütig heiteren Scherzspielen realistisch widerzuspiegeln.

Nicht nur übersetzt er ein italienisches Lustspiel zur Geißelung des untreuen Hausgesindes und Thomas Corneilles satirische Komödie gegen die Bewunderer der Pastoralpoesie („Der schwärmende Schäffer"), sondern er gestaltet auch nach fremden Vorbildern vier Stücke so weit um, daß sie ihm als eigene Werke angerechnet werden können. Die Verspottung schauspiellustiger Handwerker, wie sie in der Rüpelkomödie von Pyramus und Thisbe einen Teil von Shakespeares „Sommernachtstraum" bildet, war durch die englischen Wandertruppen als tolle Posse losgelöst von dem Liebes- und Elfendrama nach Deutschland gebracht und von dem Altdorfer Professor Daniel Schwenter bearbeitet worden. Gryphius versah, ohne damit besondere satirische Zwecke zu verfolgen, die „Absurda comica von Herrn Peter Squentz" mit neuen Personen und ließ das besser ausgerüstetete Schimpffspiel 1657 drucken.

Wenn wir hier nicht in der Lage sind, Schwenters und Gryphius' Anteil zu scheiden, so weckt bei dem ungleich bedeutenderen Scherzspiel „Horribilicribrifax" nur die Bezeichnung „Teutsch" auf dem Titel der ersten Ausgabe den Zweifel, ob nicht auch in diesem Falle, wie sonst fast ausnahmslos bei Gryphius, eine fremde Vorlage zu Grunde liegt. Das seit der jüngeren attischen Komödie beliebte Lustspielthema von dem militärischen Großsprecher (miles gloriosus, il capitano spavento) hat Gryphius aufs glücklichste behandelt, indem er gleich zwei solcher Maulhelden, die Hauptleute Don Daradiridatumtarides und Don Horribilicribrifax, als Bewerber um die Gunst einer Jungfrau auftreten läßt. Die Szene, in der sie unter Aufzählung ihrer Heldenthaten bei Lützen und Nördlingen sich gegeneinander in Kampfpositur stellen und als „Ertzbärenhäuter", die sie sind, doch nicht den Mut zum ersten Streiche finden, ist der Höhepunkt des Lustspiels. An Vorbildern für solche entlassene Prahlhänse war nach der langen Kriegszeit in der

Wirklichkeit kein Mangel. Wie die zwei Kriegsmänner durch Einmengung spanischer, italienischer und französischer Brocken ihren Rodomontaden ein Ansehen zu geben suchen, so zeigt der verliebte Schulmeister Sempronius durch den Gebrauch einer lateinisch-griechisch-deutschen Mischsprache seine profunde Gelehrsamkeit. Die Verspottung des Pedanten ist freilich durch zu starke Anwendung der Mittel selbst etwas pedantisch geworden. Die Charakterisierungskunst, mit der Shakespeare eine ähnliche Figur in seinem Schulmeister Holofernes in „Verlorner Liebesmühe" zeichnet, steht dem deutschen Dichter nicht entfernt zu Gebote.

Übertreibung und Weitschweifigkeit stören die dramatische Wirkung in den beiden erwähnten Lustspielen wie in dem Doppeldrama „Das verliebte Gespenst" und „Die geliebte Dornrose". Gleich anderen Freudenspielen („Majuma", „Piastus") waren auch dieses Gesangs- und Scherzspiel zu besonderer Festfeier, einer fürstlichen Hochzeit in Glogau, gedichtet und aufgeführt worden. Das „Verliebte Gespenst" ist eine freie Bearbeitung von Quinaults „Le Fantôme amoureux", die „Dornrose" von Vondels „Leeuwendalers". Gesangs- und Scherzspiel wechseln aktweise miteinander ab, und am Schlusse vereinigen sich die Personen beider Stücke zum festlichen glückwünschenden Reihen, wie sonst in den ernsten Stücken am Schlusse jedes Aktes der Reihen seine Strophen singt. Der zum Renaissancedrama gehörige rein lyrische Reihen sollte so den Chor der antiken Tragödie ersetzen. Im Singspiel, das den von Gryphius sonst mit bitterm Ernste behandelten Gespensterglauben einmal heiter durch das Geistspielen eines recht lebendigen, von Mutter und Tochter begehrten Liebhabers verspottet, sind wechselnde lyrische Verse mit dem Alexandriner gemischt. Sonst fällt in Gryphius' Scherzspielen ebenso der Prosa wie in seinen Trauerspielen dem Reimpaare des Alexandriners die Alleinherrschaft zu. Die „Dornrose" hat dem schon früher vom Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und in Gryphius' eigener Zeit von Rist (vgl. S. 345) gegebenem Beispiele gemäß den Dialekt ins Drama aufgenommen. Tochter und Neffe zweier verfeindeter Bauern, Jockel Dreyeck und Bartel Klotzmann — wir begegnen auch hier „Romeo und Julie auf dem Dorfe", jedoch mit versöhnlich heiterem Ausgange — lieben sich trotz des Verbotes von Vater und Onkel. Und als Greger Kornblume seine Dornrose vor der Vergewaltigung des rohen Kriegsknechtes, Matz Aschewedel, der uns die Marodeure der langen Kriegszeit vor Augen bringt, errettet, kann er trotz des betrügerischen Einspruchs der Hexe und Kupplerin Salome schließlich die Geliebte heiraten. Das Schlußverhör vor dem hohen Arendator (Vertreter des Gutsherrn) des Dorfes Villdünckel mahnt an Kleists „Zerbrochenen Krug", wie beide Lustspiele in ihrer lebenstreuen Kleinmalerei an die realistische Kunst holländischer Maler erinnern.

Gerade auf dem Gebiete, das Gryphius' beste Leistungen gezeitigt hatte, im Lustspiele fand er keine Nachfolger, während das von ihm für die Tragödie gegebene Vorbild von Lohenstein nachgeahmt und am meisten in dem schon bei Gryphius Fehlerhaften weitergeführt wurde. Der Breslauer Syndikus Daniel Casper von Lohenstein (1635—83), dem wir an erster Stelle unter den Romandichtern wiederbegegnen werden (vgl. S. 381), entnahm die Stoffe für seine Trauerspiele der türkischen und römischen Geschichte, die ihm Gelegenheit zur Darstellung von Grausamkeit und Wollust gaben. Zwar mit der „Kleopatra" und „Sophonisbe" wählte er Heldinnen, deren Schicksal vom Beginn der italienischen Renaissance bis auf Geibel und Prinz Georg von Preußen immer von neuem Dichter zu tragischer Behandlung anlockte. Aber die widerlichen Verführungskünste, die „Agrippina" an dem eigenen Sohne versucht, die abscheulichen, bluttriefenden Marterszenen der „Epicharis", die türkischen Greuel in „Ibrahim Sultan" und „Ibrahim Bassa" zeigen, daß die Vertreter der sogenannten zweiten schlesischen Schule im Drama nicht mehr Gefühl für das Schickliche besaßen als in der Lyrik.

Die herkömmliche Scheidung in eine erste und zweite schlesische Schule ist freilich eine ziemlich willkürliche. Wir haben schon bei Fleming genau dieselben geschmacklosen Gleichnisse in der Schilderung weiblicher Reize gesehen, die sonst als Kennzeichen der späteren Schlesier angeführt werden. Christian Hofman von Hofmanswaldau (1617—79), der neben Lohenstein als Haupt der sogenannten zweiten schlesischen Schule galt, hat in Danzig den persönlichen Unterricht von Opitz in der Poesie empfangen und ebensowenig wie irgend ein anderer Schlesier die Autorität des Meisters jemals schmälern wollen. Der Weg, den Opitz gegangen, „durch

Lesung der Griechen und Römer klug zu werden, ihre Gedanken mit Anmut anzubringen und endlich eigene aus unserem Gehirn auszubrüten", wird noch gegen Ende des Jahrhunderts von den Führern der Schlesier als der richtige empfohlen. Wenn Hofman und sein Kreis lebhaftere Farben, häufigere und gesuchtere Gleichnisse anwandten, so glaubten sie dadurch die schon von Opitz geforderte Zierlichkeit und Eleganz der Poesie zu erhöhen, auf welche sie mehr Wert legten als auf die von Opitz gleichfalls geforderte „Dignität". Die Nüchternheit und Farblosigkeit der Opitzischen Poesie, die dann schon im 18. Jahrhundert dem Hofmanswaldauisch-Lohensteinschen Schwulste gegenüber wieder als Vorzug erschien, ersetzten sie durch Prunk und absichtliche Geziertheit der Sprache, durch affektierte, nicht einmal wahre Sinnenhitze und lüsternes Spiel einer ungesunden Einbildungskraft.

Die bereits angedeuteten Übel, die von Anfang an im Gefolge der neuen Dichtung auftraten, erreichten durch die Einwirkung Marinos ihren Höhepunkt. In dem marinesken Stil Hofmanswaldaus und seiner Nachahmer mündete in Deutschland eine internationale Modekrankheit aus, die bei uns mit besonders pedantischer Gründlichkeit und Geschmacklosigkeit gepflegt wurde. Mit der höfischen Renaissancebildung hing es zusammen, daß ihre Träger sich durch besonders feingesetztes Sprechen von den Ungebildeten, dem Volke und den volkstümlichen Schriftstellern unterscheiden wollten. Die Dinge wurden nicht bei ihrem gewöhnlichen Namen, sondern in möglichst geistreich gesuchter neuer Weise bezeichnet; die Rede bewegt sich in Gleichnissen und Anspielungen, die mythologischen Kenntnisse geben ihr Schmuck und gelehrten Anstrich.

In Spanien, wo Luis de Gongora (1561—1627) als Hauptvertreter dieses gesuchten Kunststiles (estilo culto) erscheint, wetteifern die verschiedensten Schriftsteller in Ausbildung solcher verfeinerten geistvollen Redeweise. In der blumenreichen Sprache von Calderons Dramen finden wir den Einfluß des Gongorismus wie in Shakespeares Jugenddramen die Spuren des Euphuismus. So hieß die Mode in England nach den beiden Hauptwerken John Lylys („Euphues. Die Anatomie des Witzes", 1579). Shakespeare hat bereits in der „Verlorenen Liebesmühe" diese Manier verspottet, also innerlich überwunden, wie Molière in seiner köstlichen Komödie „Les précieuses ridicules" (1659) die französische Form dieser Unnatur, das Prezieusentum, angriff. Der Marinismus, der in Deutschland ungefähr um eben diese Zeit zur Herrschaft gelangte, weist neben den gleichen Zügen wie Euphuismus und Prezieusentum doch auch noch andere Merkmale auf. In den Jahren 1623 und 1633 hatte der neapolitanische Kavalier Marino seine beiden Hauptwerke, „Adonis" und „Der Bethlemitische Kindermord", herausgegeben, deren letzteres der Hamburger Brockes noch 1715 einer Verdeutschung wert hielt. Der „strage degli innocenti", den hier der Dichter schilderte, war sonst ein beliebter Vorwurf der späteren italienischen Maler; die entblößten Busen der Mütter in ihren lebhaften Stellungen und die grausamen Mordknechte bildeten einen wirksamen Gegensatz. Zu welch leidenschaftlicher Verherrlichung der Sinnenlust und farbenprächtig ausgesponnenen Gleichnissen aber Venus' Liebeswerben um den spröden Jäger Adonis Gelegenheit gibt, hatte schon Shakespeare bei „dem ersten Erben seiner Erfindung", in seinem Epos „Venus und Adonis" gezeigt. Der Italiener vollends schwelgte in glänzenden Schilderungen lüsterner Szenen, die er mit staunenswerter Virtuosität, unerschöpflichem Bildreichtum und dem Wohllaute seiner Sprache ausstattete. Es war nicht mehr die edle Renaissancekunst des vorangehenden Jahrhunderts: Marino erinnert in der gesuchten Unnatur seiner Dichtung mehr an die berüchtigten gewundenen Säulen des Barockstils, die sein geistesverwandter Zeitgenosse, der römische Architekt Bernini, einführte, als an die verschwundene vornehme Größe.

Auf die deutschen Leser aber wirkte Marino wie kein anderer mit verführerischem Reiz. Wie Opitz bei Ronsard, so suchten Hofmanswaldau und Lohenstein bei Marino in die Schule zu gehen. Indem der Herr von Hofmanswaldau, heißt es 1695 in der Vorrede zu der siebenbändigen Sammlung „Herrn von Hoffmanswaldau und andrer Deutschen auserlesener Gedichte", sich an die Italiener hielt, habe er „die liebliche Schreibart, welche nunmehr in Schlesien herrschet, am ersten eingeführet", den Unterscheid zwischen der galanten und pedantischen Dichtkunst gezeigt.

Die einst vielgefeierte Sammlung, von deren ersten Bänden noch bis 1727 wiederholte Auflagen nötig wurden, erscheint als die tiefste Erniedrigung, welche die deutsche Lyrik je über sich ergehen lassen mußte. Man hat ihre Unsittlichkeit wohl mit jener der älteren Fastnachtspiele verglichen, aber diese Verbindung raffinierter Lüsternheit mit gezierter Sitte ist weit widerlicher als die unbändige Roheit eines kraftvollen Geschlechtes. Die formale Schulung kann dem Mangel an geistigem Gehalte nicht aufhelfen. An Begabung hat es weder Hofmanswaldau noch Lohenstein gefehlt. Aber selbst Hofmanswaldaus „Heldenbriefe" (Heroiden), in denen er historische und sagenhafte Liebespaare, wie Eginhard und Emma, Abälard und Heloise, den Grafen von Gleichen und seine zwei Frauen, vorführt, zeigen diese bloß sinnliche Seite der Liebe. Die „galante" Flagge kann die verdächtige Ware dieser Liebespoesie nicht decken.

Freilich trifft nicht alle späteren Schlesier in gleicher Weise dieser Vorwurf. So ist der Breslauer Heinrich Mühlpfort (1639—81) trotz seiner persönlichen Verbindung mit dem Haupte der zweiten schlesischen Schule vom Marinismus ziemlich unberührt geblieben. Allein obwohl er abgeborgte Reime und Worte ohne Geist nicht als Dichtung gelten lassen will, bleibt er in seinen weltlichen Poesien doch meist im öden Gelegenheitsgedicht befangen. Und nicht besser erging es Christian Gryphius, der zwar in seinen „Poetischen Wäldern" (1698) den ernsten Geist seines großen Vaters nicht ganz verleugnete, aber einer eigenen dichterischen Physiognomie entbehrt. Hans Aßmann Freiherr von Abschatz (gest. 1699) ist nicht nur als Übersetzer von Guarinis „Getreuem Schäfer", sondern auch wegen der patriotischen Gesinnung seiner Lieder zu nennen. Er läßt aus dem Haine sein „Barden-Gethöne" erschallen, eine Hinwendung zum deutschen Altertum, die erst durch Klopstock in der Litteratur Bürgerrecht erhalten sollte. Das Beste leistete freilich er wie Hans von Assig, dessen weltliche Lieder zu den sittlich anstößigsten gehören, im religiösen Liede. Hier kam noch immer am meisten die einfache Empfindung zum Ausdruck, die unter besonderen Umständen auch zu geistiger Vertiefung zu führen vermochte.

Auf dem Gebiete der religiösen Dichtung kamen dann auch die reichen poetischen Stilmittel der späteren Schlesier, die sonst aus Mangel an geistigem und sittlichem Gehalt ohne nachhaltige Wirkung verpufften, einmal zu erfreulicher Geltung. Im Jahre 1657 erschienen zum ersten Male Johannes Angelus Silesius' geistreiche Sinn- und Schlußreime, der berühmte „Cherubinische Wandersmann".

Öfters ward in dieser Darstellung schon der mittelalterlichen Mystik gedacht, ihres Anteils an der Entwickelung der deutschen Prosa wie an der Herbeiführung eines neuen, verinnerlichten religiösen Lebens, wie es schließlich in der Reformation zu Tage trat oder nach der Absicht der Reformatoren doch zu Tage treten sollte. In dem Wesen dieses Dranges nach einer unmittelbaren, sicher gefühlten Vereinigung des Einzelnen mit der Gottheit lag es aber, daß das Verlangen auch in der neuen Kirchenform so wenig wie in der alten völlige Befriedigung finden konnte. Und in der Folge stand die lutherische Orthodoxie an Neigung, solche eigenen Wege der Gottsuchung zu versperren, der alten Kirche in nichts nach. Das bekam der

Görlitzer Schuster Jakob Böhme, der philosophus teutonicus, bitter genug zu kosten, als er 1612 mit der ersten seiner theosophischen Schriften, der „Aurora, oder Morgenröte im Aufgang", hervorgetreten war. Nicht nur auf seine Zeitgenossen, auch noch auf die romantischen Dichter und Philosophen im Anfang des 19. Jahrhunderts hat der ungelehrte, aber an Luthers Bibelübersetzung sprachlich gekräftigte Mystiker mächtigen Eindruck ausgeübt. Durch Männer wie Abraham von Franckenberg wurden manche der verworrenen Anschauungen Böhmes in faßlicherer Gestalt in Schlesien verbreitet.

Dem Franckenbergschen Kreise gehörte denn auch der Breslauer Johann Scheffler (Angelus Silesius, 1624—77) an. Freilich suchte er für seine Person auf einem anderen Wege die innere Befriedigung seines Seelendranges zu gewinnen. Er trat zur katholischen Kirche über und bald darauf in den Minoritenorden ein. Der aus innerer Überzeugung vollzogene Schritt des angesehenen Arztes verwickelte ihn in eine wilde Polemik, von der jedoch der Dichter glücklicherweise so unberührt blieb, daß die Lieder des eifrigen Konvertiten auch in protestantische Gesangbücher Eingang fanden. Vor einer genauen kirchlichen Prüfung würden gar manche seiner gereimten Sprüche selbst des Pantheismus verdächtig erscheinen.

In seinem Gefühle der innigsten, unlösbaren Vereinigung mit der Gottheit scheut er auch vor der schärfsten Bekräftigung dieses „Ineinsseins" nicht zurück.

„Ich weiß, daß ohne mich Gott nicht ein Nun kann leben;
Ward ich zu nicht, Er muß vor Not den Geist aufgeben.
Ich bin so groß als Gott, Er ist als ich so klein,
Er kann nicht über mich, ich unter Ihm nicht sein."

In einer unerschöpflichen Fülle von Wendungen, einer staunenswerten Mannigfaltigkeit bald von überraschend treffenden, bald von arg gesuchten Gleichnissen weiß er immer von neuem der Sehnsucht der Seele nach einer Vereinigung mit Gott und der Gewißheit, daß Gott noch mehr in ihm sei, als wenn das ganze Meer in einem kleinen Schwamm beisammen wäre, Ausdruck zu geben. „Glühendes Liebeband" und „Schäumende Gotteslust" webt und wallt in dieser tiefsinnigen Mystik. Die von den Schlesiern angesammelten toten Schätze an Gewandtheit und Ausdrucksfähigkeit sind in diesem innigen Glaubensfeuer zu echter, lebendiger Poesie geschmolzen.

Einen nicht so reinen Eindruck wie die Reimsprüche des „Cherubinischen Wandersmanns" hinterlassen die geistlichen Hirtenlieder seines zweiten Werkes, der „Heiligen Seelenlust".

Unter dem Einfluß der Schäferdichtung hatte die altkirchliche Vorstellung von Jesus dem guten Hirten, wie sie in der biblischen Parabel begründet ist und durch die sinnlich leidenschaftlichen Bilder des „Hohen Liedes" erotisch beeinflußt wurde, in allen Kreisen besondere Beliebtheit gefunden. Wie ein steiermärkisches „Spiel vom guten Hirten" zeigt, wirkte die modische Pastoralpoesie sogar auf alte volkstümliche Überlieferungen des Weihnachtsspiels umgestaltend ein. Die Seele erscheint als Schäferin, die nun etwa leichtsinnig dem treuen Werben des guten Hirten anfangs nicht Gehör schenkt oder gleich der „in ihren Jesum verliebten Psyche" des Angelus Silesius wie ein einsames Turteltäublein in der Wüste nach ihrem Gemahl seufzt und girrt. Die Schäferin Psyche verläßt ihre Freundinnen, Weide und Herde, um ganz dem heißersehnten Seelenbräutigam zu folgen; sie läßt sich, wohl in Erinnerung an ein altes volkstümliches Liebeslied, als ein Reh von dem scharfen Liebespfeil des Jägers, der ihretwegen seinen Himmelsthron verlassen hat, verwunden. Die Gefahr, daß der Ernst des religiösen Gefühls und Liedes sich in süßlichem Spiel und Tändelei auflöst, liegt ja hierbei nahe, und das religiöse Lied des 18. Jahrhunderts ist ihr nicht entgangen. Bei Angelus Silesius leiht aber die mystische Sehnsucht den meisten dieser allegorischen Lieder Leben und Wärme, so daß sie wirklich ihre Absicht erreichen mochten, „allen liebhabenden Seelen zur Ergötzlichkeit und Vermehrung ihrer heiligen Liebe" zu dienen.

Bereits vor Angelus Silesius hatte ein anderer katholischer Dichter ein Muster geistlicher Hirtenlieder gegeben, der Rheinländer Friedrich von Spee. 1610 war er in Köln in den Jesuitenorden eingetreten und war dann als Professor nach Würzburg berufen worden. Dort

fiel ihm die traurige Aufgabe zu, innerhalb dreier Jahre mehr als zweihundert angebliche Hexen und Zauberer zum Scheiterhaufen vorzubereiten. Er gewann hierbei die niederdrückende Überzeugung, auch nicht einen Schuldigen gefunden zu haben. Dadurch fühlte er sich in seinem Gewissen gedrungen, den Kampf gegen den schrecklichen Wahn aufzunehmen, so gefährlich ein solches Unterfangen angesichts der Verfolgungssucht auch war, mit der Protestanten und Katholiken in gleicher Verblendung das Laster der Zauberei auszurotten sich verpflichtet hielten. Spee beschwor in seiner 1631 erscheinenden „Cautio criminalis“ die Obrigkeiten Deutschlands, die fürstlichen Räte und Beichtväter, Inquisitoren, Richter und Anwälte unter Hinweis auf die eigene Erfahrung zu vorurteilsloser Prüfung und Abstellung der Opferungen; den Verfasser aber bezeichnete er in wohlbegründeter Vorsicht auf dem Titel nur als einen unbekannten (incerto) römischen Priester.

Erst durch Leibniz ward es bekannt, wem die Gequälten die langsam, aber nachhaltig wirkende erste Hilfe verdankten. Der edle Menschenfreund selbst ist schon vier Jahre nach dem Erscheinen seiner Schutzschrift am Spitalfieber zu Trier gestorben (1635). Ein Jahr vor seinem Tode stellte er seine Liedersammlung zusammen. Die meisten Gedichte sollte Spee in ländlicher Zurückgezogenheit, für deren Reize ihn seine Lieder nicht unempfänglich zeigen, in der Nähe des alten Corvey geschrieben haben, als er sich dort von einem mörderischen Anfalle erholte, den ihm sein erfolgreiches Wirken für die Durchführung der Gegenreformation in Westfalen zugezogen hatte. Aber erst 1649 ließ seine „Trutz-Nachtigall“ ihre süßen und lieblichen Weisen öffentlich erschallen.

In den Liedern, die sich inhaltlich nahe mit den Gesprächen in Spees „Güldenem Tugendbuch“ von Glaube, Liebe und Hoffnung berühren, erscheint Jesus als der Schäfer Daphnis, über dessen Leiden und Tod nicht nur die Hirten Damon und Halton, sondern auch der Mond als Sternenhirt beweglichen Klagegesang anstimmen. Ein milder, zarter Sinn preist das innige Gefühl der göttlichen Liebe, mahnt im schlichten Volksliedton zur Buße: „O armes Kind, o Sünder blind, die Festung mußt du raumen“. Und bei aller Weichheit thut sich doch der zu jedem Opfer freudig entschlossene Wille kund, am eindringlichsten in dem poetischen Gesang des heiligen Franziskus Xaver bei seiner Einschiffung nach Japan.

„Schweiget, schweiget von Gewittern,
ach, von Winden schweiget still!
Nie noch wahrer Held noch Ritter
achtet solcher Kinderspiel.
Lasset Wind und Wetter blasen,
Flamm der Lieb vom blasen wächst,
lasset Meer und Wellen rasen,
Wellen gehn zum Himmel nächst.

„Wer will's über Meer nit wogen,
über tausend Wässer wild,
dem es mit dem Pfeil und Bogen
nach viel tausend Seelen gilt?
Wer will grausen vor den Winden,
fürchten ihre Flügel naß,
der nur Seelen denkt zu finden,
Seelen schön ohn alle Maß?“

In einigen „Merkpünktlein“, die Spee seinen überall wahr und poesievoll empfundenen Liedern voransetzt, möchte er zu einer recht lieblichen teutschen Poetica die Bahn zeigen. Er nennt Opitz nicht, und die Lehren des Schlesiers mögen ein Jahrzehnt nach ihrem Erscheinen auch noch nicht in die katholischen Teile von Westdeutschland vorgedrungen sein. Aber gleich Opitz verlangt auch der rheinländische Jesuit iambische und trochäische Verse, „da sonst keine andere Art sich im Teutschen recht arten, noch klingen wil“. Dem Dialekte gewährt Spee freieren Spielraum, als Opitz in der Theorie zuläßig schien, aber er stimmt mit ihm überein, wenn seine Meinung vor allem darauf zielt, zu beweisen, daß wir „in Deutsch eben also künstlich und poetisch als andere in anderen Sprachen Gottes Lob singen“ könnten. Fast wörtlich klingt dieser Wunsch des religiösen Dichters des 17. Jahrhunderts an des alten Mönches Otfried von Weißenburg Vorrede zu seiner Evangelienharmonie (vgl. S. 36 ff.) an. So stellt sich in den verschiedenen Jahrhunderten der deutschen Bildungs- und Litteraturgeschichte immer wieder die Aufgabe ein,

die Ausgleichung zwischen den berechtigten nationalen Forderungen der jeweiligen Gegenwart und den Einwirkungen der antiken Elemente von neuem zu finden.

Es war ein nicht gering anzuschlagender Verlust für die deutsche Litteratur, daß Spees Ordensgenosse, der Elsässer Jakob Balde (1604—88), der als Prediger am Münchener Hofe lebte, nur in der lateinischen Sprache die innersten Empfindungen seines Herzens, sein Naturgefühl und seine Betrachtungen über die Ereignisse und ihre Lenker rein und groß auszusprechen vermochte, in seinen deutschen Gedichten aber in Vers und Ausdruck ungewandt, fast niedrig erscheint. Die Übersetzung, durch die Herder 1795 die Oden seines bewunderten Lieblings, des deutschen Horaz, der deutschen Litteratur zu eigen machen wollte, konnte ihm so wenig wie Herders anderem Liebling, dem thatkräftig seine eigenen Wege wandelnden württembergischen Lutheraner Johann Valentin Andreä (gest. 1654), den die Fruchtbringende Gesellschaft zu ihren Mitgliedern zählte, nachträglich einen Platz unter den deutschen Dichtern rückerobern.



Paul Gerhardt. Nach einem unter der Leitung von L. Buchhorn entstandenen Stiche, bei W. v. Seydlitz, „Historisches Porträtwerk".

So würdig auch Friedrich von Spee und Angelus Silesius die katholische religiöse Poesie vertreten, die Hauptpflege fand das religiöse Lied doch naturgemäß nach wie vor auf protestantischer Seite. Alle hervorragenderen Dichter, Opitz wie Dach und Fleming, Rist wie Zesen, lieferten in ihren geistlichen Gedichten auch Beiträge zu den kirchlichen Gesangbüchern. Aber auch weniger hervorragenden Dichtern gelang ein oder das andere Lied, das durch den Ausdruck tiefer Empfindung sich dem reichen überlieferten Schatze des 16. Jahrhunderts würdig anreihte. So soll im Jahre 1648 der Diakonus Martin Rinckart in Eilenburg das berühmte Lied „Nun danket alle Gott mit Herzen, Mund und Händen" gedichtet haben, das in so mancher ernsten Lage in dem gemeinsamen Gefühle überwundener Gefahren frommen Dank für gnädige Hilfe des ewig reichen Gottes aussprach. Der Schlesier Johannes Heermann (1608—47) hat nicht nur das religiöse Lied nach Opitz' Regeln auszustatten gesucht, sondern auch poetisches und frömmstes Empfinden glücklich vereint. Der Hauptvertreter des geistlichen Liedes im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges aber bleibt doch Paul Gerhardt.

Die Sage hat sich der einfachen Lebensumstände des im sächsischen Gräfenhainichen 1607 geborenen, als Prediger zu Lübben 1676 verstorbenen Liederdichters bemächtigt. Der Friedfertige war gegen seinen Willen in die heftigen Berliner Streitigkeiten zwischen Lutheranern und Reformierten hineingeraten. Da er die Unterschrift des vom Großen Kurfürsten geforderten Reverses, demzufolge alle Erwähnung der Lehrgegensätze unter den Evangelischen auf der Kanzel

verboten sein sollte, gegen sein Gewissen fand, wurde der streng lutherische Diakonus von St. Nikolai nach längeren Verhandlungen genötigt, sein Amt aufzugeben. Er selbst mochte die Zwangslage, in die sein wittenbergischer Lehrbegriff ihn versetzte, als eine Art Verfolgung ansehen: im Ernste kann man von einer solchen nicht reden. In Not ist Gerhardt mit den Seinen nie geraten, und das berühmteste seiner Lieder, „Befiehl du deine Wege", in dem seine mild zuversichtliche Art des Gottvertrauens und der Lebensauffassung allerdings einen für ihn höchst bezeichnenden Ausdruck gefunden hat, ist keineswegs aus Anlaß seiner (niemals erfolgten) Vertreibung aus Berlin gedichtet worden.

Schon ein Berliner Gesangbuch von 1648, das der Kantor Johann Krüger mit Melodien versehen herausgab, brachte die erste Sammlung Gerhardtscher Lieder. Unter seinen Berliner Freunden befanden sich einige, die, wie Burchard Wiesenmayer („Wie schön leuchtet der Morgenstern") und der Konrektor Michael Schirmer aus Leipzig („O heil'ger Geist, kehr' bei uns ein"), unter den geistlichen Liederdichtern nicht hintan zu stehen brauchten. Aber seit Luther war es keinem geglückt, so oft den zu allen Herzen dringenden Ton anzuschlagen wie Gerhardt. Seine Lieder zeigen freilich, wie schon sehr frühe bemerkt wurde, einen ganz anderen Charakter als die zuversichtlichen Schlachtgesänge der Gemeinde aus der Anfangszeit der Reformation.

Man hat es mit Recht charakteristisch gefunden, daß so viele seiner Gedichte (16 von 132) mit „Ich" anheben. Seine Lieder sind eben meist aus persönlicher Lebenslage hervorgegangen. Groß ist die Zahl der freudigen Preis- und Dankgebete, wie denn eine heitere Zuversicht („Ich weiß, daß mein Erlöser lebt") ihn beseelt: „Ist Gott für mich, so trete gleich alles wider mich." Man kann bei Gerhardt nicht von einem eigentlichen Naturgefühl reden, und doch strömt von seiner Betrachtung „Nun ruhen alle Wälder" ein frischer, erquickender Naturhauch aus auf die Sündenarbeit dieser elenden Erde. Erst beim Vergleich mit der ebenso finsteren weltfeindlichen Grundstimmung wie geschmacklos ausgeführten Fastenpredigt, die in vielen protestantischen Liedern gegen die sündhafte Kreatur poltert, lernen wir das dichterische wie menschliche Verdienst schätzen, wenn Gerhardt sein Herz aussendet, in dieser lieben Sommerzeit an Baum und Lerche, Wiese und Bächlein Freude zu suchen. Das ist ein bei den Theologen jener Tage ganz unerhörter Ton. Paul Gerhardt aber preist munter und fröhlich die güldne Sonne, die das Auge schauen läßt, was Gott hier sich zu Ehren uns zu lehren gebauet hat gleichsam wie ein „irdisches Vergnügen in Gott". Und doch hat derselbe Dichter in „O Haupt voll Blut und Wunden" den erschütterndsten, eben weil den einfachsten, Empfindungsausdruck für die Heilandsklage gefunden, die in Johann Sebastian Bachs Choralklängen noch heute Tausende ergreift. Der Dichter, der in „christlicher Todesfreude" das „Wann ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir" als einen sicheren, heiteren Trost im Herzen trägt, braucht nicht Tod und Teufel als Schreckbild vorzuführen, wenn Satan in den dunklen Schatten der Nacht auch seiner gelegentlich einmal begehrt.

Gerhardts Lieder legen nicht nur erfreuliches Zeugnis ab von der auch ein Jahrhundert nach Luther noch lebensfrischen Kraft des evangelischen Kirchenliedes. Sie wecken auch die Hoffnung, daß, wenn durch ein gütiges Geschick diese frischen Quellen der Empfindung einmal an die abgezirkelten Blumenbeete der volksfremden Renaissancedichtung herangeleitet werden könnten, dann eine neue religiöse Kunstdichtung, in der Empfindung wie Kunstforderung zu ihrem Rechte kämen, entstehen möchte. Zunächst freilich galt es noch lange harte Arbeit.

---

2. Satire und Roman.

Auf die hervorragende Wichtigkeit der Satire für die ganze deutsche Dichtung während und nach dem Dreißigjährigen Kriege wurde wiederholt hingewiesen. In Vers und Prosa tritt sie, wenn die Formen auch von den ungeschlachten des 16. Jahrhunderts stark abweichen, von neuem bedeutsam hervor. Das Epigramm behält seine bevorzugte Stelle, die es seit der humanistischen Beschäftigung mit der antiken Epigrammatik (Martial) eingenommen hatte. Dagegen findet die von Hutten wie von Hans Sachs und dann später nochmals von Wieland so meisterhaft behandelte und beliebte Form des Lukianischen Gespräches während des 17. Jahrhunderts keine bedeutenderen Vertreter mehr. Nur der Nekrolog kleidet sich noch gern in die Form des Totengesprächs, sinkt aber dabei in den Kreis der fliegenden Neuigkeitsblätter herab. Dagegen geht der Roman teilweise völlig in die Satire über (Weise), während anderseits die Satire novellistisch ausgestaltet wird (Moscherosch, Schuppius).

Die **Satire**, welche alamodische (à la mode) Sitte, Sprache und Kleidertracht mit allen Erscheinungen des bürgerlichen und gelehrten Berufes abstraft und das Kriegselend mit seinen Folgen, die sie aus nächster Nähe so gründlich kennen gelernt hat, in grellsten Farben schildert, hält sich doch von Erörterungen politischer Dinge sorglich fern. Bei der Seltenheit der Erscheinung verdient es da um so mehr Beachtung, daß wir schon aus dem Anfang des Jahrhunderts eine freilich geheim gehaltene politische Satire in großem Stile besitzen, des kurbrandenburgischen Rates **Abraham von Dohna** „Historische Reimen von dem ungereimten Reichstag Anno 1613“.

Unmittelbar nach der Regensburger Tagung, auf der unter Bischof Khlesls Leitung über des Gräzers (Ferdinands II.) Wahl zum römischen König erfolglos verhandelt wurde, erzählte der weltkundige, fest protestantische Ostpreuße das Geschaute und in Gesandtschaftsberichten Festgehaltene. Die ergebnislosen Bemühungen verspottete er in einer Art von freien Alexandrinern, d. h. unregelmäßig gebauten Reimpaaren von sechs Hebungen mit einem bestimmt hervortretenden Einschnitte (Cäsur) nach der ersten Svershälfte. Das gegenseitige Mißtrauen beider Religionsparteien, deren jede überall die tiefstdurchdachten Anschläge von der andern Seite wittert, alle die Fürsten und Prälaten, Ambassadeure und Räte, bei deren Beratungen so gut wie nichts herauskam, boten einem satirischen Beobachter einen dankbaren Stoff. Und Dohna hat es verstanden, die katholisch-spanische Gegenpartei mit wenig Liebe und viel Behagen in ihren Vertretern dem Spotte preiszugeben. Zur vollen Würdigung der treffenden satirischen Zeichnung bedarf es freilich der geschichtlichen Erklärung. Noch ist aber unsere Litteratur an politischen Satiren nicht so reich, daß wir achtlos an Dohnas nach Umfang und Inhalt bedeutendem Zeitgemälde vorbeigehen dürften.

Im Jahre 1613 mochte man diesem ganzen Treiben noch eine heiter spöttische Seite abgewinnen. Das Elend, welches durch die innere Entzweiung bald für alle deutschen Stämme, für Katholiken wie für Lutheraner und Reformierte heraufbeschworen wurde, stimmte auch den Ton der Satire ernster und bitterer. Als ein würdiger, selbstbewußter Mann, der gewohnt war, in Hof- und Staatsgeschäften wie auf seinem verwüsteten väterlichen Erbgute stets nach dem Rechten zu sehen, schüttete der herzoglich briegsche Rat **Friedrich von Logau** nachts bei der Lampe sein Herz aus in den Tausenden von Reimsprüchen, in denen er die große allgemeine Not wie die kleine eigene beklagte und den Ursachen aller der Übel nachzugehen suchte. Das Herzogspaar hatte sich des 1604 zu Brockut geborenen, früh verwaisten Knaben gütig angenommen, aber nicht die eigene Neigung hatte ihn dazu geführt, fünf Jahre mit dem Rechtsstudium zu Frankfurt a. O. zu verlieren. Der geliebten verstorbenen Ehegattin sandte er zum Dank für geteilte Müh' und Sorgen, für die kurze Zeit der Gnüglichkeit, die ihre Tugend und Jugend ihm gegeben, ein Abschiedslied nach, das uns erkennen läßt, wie warm und herzlich der scharf treffende Epigrammatiker zu empfinden wußte. Auch im tiefsten Schmerze äußert sich die echte Frömmigkeit des geprüften Mannes.

Habe Dank für deine Liebe,
die beständig war, wanns trübe,
so wie wann es helle war,
so in Glück als in Gefahr.

Fahr' im Fried! Ich kanns nicht wenden,
bin zu schwach des Herren Händen.
Du zeuchst weg, wo ich jetzt bin,
ich, wo du bist, kumme hin.

Es ist kein gutes Zeichen für seine zweite Frau, daß derselbe Mann, der die Herrschaft der angetrauten Treue über Leid und Zeit so innig gepriesen hatte, später bedenklich häufig in das alte Thema der Epigrammatiker von den bösen Weibern mit einstimmt.

Erst ein Jahr vor seinem Tode (1654) ließ Logau einer früheren kleinen Probe seiner Reimsprüche „Salomons von Golaw deutscher Sinn-Getichte drey Tausend" folgen. Der Verfasser dieser an Inhalt wie Einkleidung überraschend mannigfaltigen Sammlung ist zweifellos der größte Epigrammatiker in der gesamten deutschen Litteratur. Aber trotz seines Verdienstes, das auch die Fruchtbringende Gesellschaft durch Aufnahme des „Verkleinernden" bezeugte, fand er so wenig Anklang, daß schon 1702 eine „Auferweckung" von Golaus Epigrammen stattfinden konnte und erst Lessing (1759) den Namen und die Gedichte Friedrichs von Logau zu verdienten dauernden Ehren bringen sollte. Die herrschende Schule der Opitzianer war dem Dichter nicht geneigt, der zwar ihren Meister als den einzigen deutschen Virgil anerkannte, sich durch Sprach- und Versregeln indessen nicht einengen lassen wollte. Logau meinte, der Reim solle des Sinnes Knecht sein, und urteilte über die hochdeutschen Sprachbemühungen: „Wer von Herzen redet deutsch, wird der beste Deutsche sein."

Und mit treuem Sinne und selbständigem Denken redet er von Herzen zu seinen lieben Deutschen über ihre Thorheiten. Wohl wäre der Verlauf des Dreißigjährigen Krieges geeignet gewesen, hier und jetzt die Schuppen vom Auge fallen zu machen über den Weg, auf den das Recht der Obrigkeiten, ihren Unterthanen die Glaubensform vorzuschreiben, drängte. Der Streit über Luthrisch, Päpstisch und Calvinisch, meinte Logau, würde noch dazu führen, daß Christus, „wann er wird kummen", überhaupt keinen Glauben mehr finden dürfte. Gott und nicht Menschen gehe des Gewissens Glaube an: „was richtet denn der Mensch, was Gott alleine richt?" Durch die Verdrängung der Vernunft werde man nicht das Wort stärken, sondern den Glauben schwächen. Ist es zu verwundern, daß Lessing sich zu dem Dichter, der solche Gesinnungen äußerte, hingezogen fühlte?

Nicht alles in Logaus Epigrammenmasse ist in gleicher Weise sein geistiges Eigentum. Eben im Sinngedichte wird ein einmal vorhandener Schatz von Einfällen und Motiven nur immer aufs neue umgeprägt, gerade so wie die menschliche Thorheit, gegen die sich der zusammengepreßte Witz richtet, in wechselnder Form sich doch nahe verwandt zeigt. Die Renaissance hatte zudem durch ihre schöpferische Vorliebe für lateinische Epigramme (des Walisers John Owen zehn Bücher Epigramme, London 1606) den antiken Vorrat stark vermehrt. Den Bearbeitern in den Landessprachen, Logau wie später Lessing, erschien dann die Bereicherung ihrer eigenen Sammlungen durch mehr oder minder freie Übersetzungen selbstverständlich. Aber in der Mehrzahl von Logaus Reimsprüchen tritt sein persönlicher Charakter auf dem düsteren Zeithintergrunde doch ganz deutlich hervor. Es war seine in dem dogmatischen Gezänke, das Deutschland durchtobte, leidvoll errungene reinere und frommere Einsicht, wenn er eine Bewährung des Christentums in „Wandel und Gewissen", nicht durch „Glauben, Kirchen gehen, Predigt hören" sehen wollte. So unbarmherzig er als geborener Edelmann den neugekauften Briefadel verspottet, so gibt er seinen Standesgenossen doch zu bedenken, daß „die Wiege des Cyrus wie Irus" Thon sei.

Wer seinen Adel adelt, ist adelich geadelt.
Den nur sein Adel adelt, wird adelich getadelt.

Doch ist ein Wortwitz, wie er in diesem Stachelreim wirksam angewendet wird, bei dem klar und einfach denkenden wie schreibenden Manne nicht häufig. Dem Alamodewesen, zu dem auch die geistreich spielende Konversationskunst des nach Art der schillernden italienischen Concetti künstlich zusammengepreßten Witzes gehört, gilt ja auf allen Gebieten sein patriotischer Hauptangriff. Warmen Dank widmet er den Stiftern der Fruchtbringenden Gesellschaft, die deutscher Sprache Wert aus tiefster Dunkelheit erhoben, und mahnt die Deutschen, doch eigener Art zu vertrauen. Was die Schweden unter religiösen Vorwänden uns angethan, darüber möge ihr Gewissen richten; die Oder reiche nicht, es fleckenrein zu waschen, Gott möge ihnen zum Dank geben, „so viel als uns sie gaben". Der Anblick, wie die Nachäffung französischer Kleidung und Lebensart altväterische Tüchtigkeit immer mehr verdrängt, reißt den treuen Volksfreund zu dem bitteren Spotte hin:

> Narrenkappen sam den Schellen, wenn ich ein Franzose wär,
> wollt' ich tragen, denn die Deutschen gingen stracks wie ich so her.

Den Kampf for dat Olde hat unter viel beschränkterem Gesichtspunkte, aber mit ungleich größerem Beifalle der Rostocker Johann Lauremberg unter dem Schriftstellernamen Hans Wilmsen L. Rost in seinen „Veer nedderdüdisch gerimeten Schertz Gedichten", die bald nach ihrem ersten Erscheinen (1652) in den Neudrucken die „vier altberühmten Scherzgedichte" genannt wurden, aufgenommen. Der Professor der Mathematik an der dänischen Universität Soröe stammte nicht nur aus einer angesehenen Gelehrtenfamilie, er that sich auch selber mit lateinischen und sogar griechischen Gedichten hervor. Aber sein heimisches Platt hatte es dem älteren Landsmanne unseres Fritz Reuter angethan. Selbst in seine allegorischen Hochzeitsdramen, die er für den dänischen Hof dichtete, fügte er derbe niederdeutsche Bauernszenen ein, in denen der Narr Hans Bratwurst seine Späße trieb.

Die neue Kunstforderung, die nur hochdeutsche Gedichte in wohlabgemessenen Reimen zulassen wollte, weckte Laurembergs Widerspruch. Sollte sein geliebtes Plattdeutsch, die Sprache, in der das beste Buch in weltliker Wyßheit, der „Reinke Vos", geschrieben war, nicht neben dem Hochdüdisch mehr gelten, weil der zu stumpfe Verstand der neumodischen Herrn Poeten de angebahrne Zierlichkeit unserer Moderspraeck nit verstahn künde? Die Schwächen der Opitzischen Kunstpoesie, die gesuchte, oft kaum verständliche Umschreibung der gewöhnlichen Ausdrücke, die als poetischer Schwung gelten soll, und die Übel der anwachsenden Gelegenheitsdichtung weiß seine Verspottung der „almodischen Poesie und Rimen" wohl zu treffen. In der Klage über die Mißhandlung der Muttersprache durch die alamodische „Sprakevormengdung", dies seit wenig Jahren aufgekommene französische Düdsch, würde Opitz selbst mit Lauremberg übereingestimmt haben.

Und nicht minder wohl an der Zeit war sein Spott über die steigende Titelsucht, der gemäß der Schreiber Sekretarius, der Bader Chirurgin, der Rattenfänger Kammerjäger, die Jungfer Dame heißen wolle. Das war in den bürgerlichen Kreisen die gleiche schädliche Sucht nach einem erkünstelt gegebenen, nicht durch Arbeit gesund erworbenen Ansehen, durch welche am Regensburger Reichstage über den Rang- und Titelstreitigkeiten der Gesandten und Abgeordneten die wichtigsten Verhandlungen, über den hohlen Schein das Wesen vernachlässigt wurde. Dazu gehörten dann auch die von überall her entlehnten „jtzigen Wandel und Maneeren der Minschen", die Lauremberg an die Pythagoräische Seelenwanderung gemahnten, und ihre „almodische Kleder-Dracht". So gut wie die höheren Titel müssen die Bürgerstöchter doch auch das „uthmodische Habit der Adeliken" nachahmen. Wenn diese der Mode gemäß mit halb bloßem Leibe hergetreten kamen, so brauchten auch andere Mädchen solch schmucken Plunder nicht im Düstern

sitzen zu lassen. Die Einmengung eines derben Schwankes in diese plattdeutschen Rimels, um nach schwerer Arbeit den müden Sinn mit Scherzhaftigkeit zu belüsten, darf ja, wie der „Beschluht thom Leser" mahnt, kein redlicher Mann des Dichters Stand und Alter übel deuten.

Laurembergs Eintreten für seine heimatliche Mundart und der Zug gesunder volkstümlicher Thätigkeit, der durch seine vier Satiren geht, wird den heutigen Leser sympathisch berühren, wie der Dichter damit in seiner Zeit den richtigen Ton für seine niederdeutschen Landsleute getroffen hatte. Nicht nur haben in unseren Tagen Fritz Reuter und Klaus Groth dem Mecklenburger und Holsteiner Platt in ganz Deutschland Freunde geworben, schon seit Lessing und Herder hat man gelernt, die verjüngende Kraft der Mundarten für die hochdeutsche Schriftsprache wieder zu würdigen.

Allein im Zusammenhange der geschichtlichen Entwickelung erscheint es doch gut und notwendig, daß Lauremberg die selbständige Behauptung der Dialekte entgegen der von Opitz geforderten einheitlichen Schriftsprache nicht geglückt ist. Die litterarische Festsetzung des sprachlichen Gegensatzes würde bei der noch auf lange hinaus bestehenden politischen Zersplitterung auch das letzte und stärkste Einheitsband, das die Litteratur mit ihrem Bildungsreichtum um die Nation schlang, gesprengt oder wenigstens bedenklich gelockert haben. Und die geistige Kraft zu selbständiger neuer Ausgestaltung ihrer Sonderlitteratur würde doch keine Mundart besessen haben. Der unerquickliche Durchgang durch die Opitzische Schule und Schulung war unter den geschichtlich gegebenen Verhältnissen nun einmal nicht zu vermeiden.

Auf welch verlornem Posten der grimme alte Niedersachse stand, das zeigt sich recht deutlich in der Schriftstellerlaufbahn seines Schülers Joachim Rachel (1618—69). In seiner Jugend zu Lunden war der Knabe noch mitten in ditmarsischem Volkstum aufgewachsen, die Mutter sang ihm noch die unvergessenen trutzigen Lieder von den siegreichen Burenkämpfen gegen dänische Zwingherrschaft, der Knabe sprang mit im altherkömmlichen Reihen. Als er nach durstigfeuchten, aber auch fleißigen Rostocker Studenten- und livländischen Hofmeisterjahren 1652 nach Kopenhagen kam, da weckten Laurembergs plattdeutsche Scherzgedichte in dem angehenden Kunstdichter schlesischer Schulung die Erinnerung an heimatliche Eindrücke. Er vertiefte sich in „Reinke Vos" und fügte den vorhandenen ditmarsischen Volksliedern ein neues bei. Die alte erfahrene Bäuerin gibt der Tochter Ratschläge, wie sie den jungen reichen Bauer an sich fesseln soll. Das dem Satiriker nahe verwandte Thema ist in der Litteratur verbreitet genug. Rachels „Nu min Dochter, segg von Harten" mit seiner volkstümlich gesunden und humorvollen Frische soll noch heute in des Dichters Heimat vom Volke gesungen werden.

Trotz alledem kehrte Rachel, der erst als Rektor zu Heide, dann in Ostfriesland, zuletzt in Schleswig seine Schulen zu heben suchte — hat er doch sogar deutsche Poetik in den regelmäßigen Lehrplan einfügen wollen — in das Lager der Schlesier zurück. Zwar spricht er 1664 in der Widmung seiner sechs ersten Satiren: „Böse Sieben", „Der vorteilige Mangel", „Die gewünschte Hausmutter", „Die Kinderzucht", „Vom Gebet", „Gut und Böse" den Namen Opitz nicht aus, aber die Worte über die höchste Vollkommenheit, zu der die Dichterkunst in dieser jetzigen Zeit geraten, enthalten die volle Anerkennung der Lehren und Wirkungen des schlesischen Bober-Schwanes. Und von einer Abweichung nach der volkstümlichen Seite hin kann gewiß keine Rede mehr sein, wenn Rachel in einer späteren Satire „Der Poet" als einen solchen im Gegensatz zum gewöhnlichen verächtlichen Reimer nur einen Mann anerkennen will,

der aus den Römern weiß, den Griechen hat gesehen,
was für gelahrt, beredt und sinnreich kann bestehen.

Rachels **Ars poetica**, die sich aus der satirischen Schilderung einzelner Dichterlinge und dem Tadel über die Schändung der edlen Muttersprach durch frembde Zunge zusammensetzt, stimmt in jedem Zuge mit Opitz' Lehren überein. Und anderseits wurde Rachels Anspruch auf den Ruhm, die ersten satirischen Gedichte in hochdeutscher, gebundener Sprache geliefert zu haben, von der Schule freudig anerkannt. Die Ausfüllung einer Lücke in dem von Opitz aufgestellten Fachgebäude, wie sie durch Rachels streng gebaute Alexandrinersatiren erfolgte, brachte ihm überschwengliches Lob. Und die vereinzelten ditmarsischen Idiotismen in seinen Versen, für die er den Leser dienstfreundlich um Entschuldigung bat, ließ man nach seiner Lossagung von der Laurembergischen Opposition „willig passieren".

An anschaulicher Lebhaftigkeit und Humor blieb nun Rachel aber ein gut Teil hinter den vier altberühmten Dialektsatiren zurück. Er hatte zwar die gute Einsicht, wohl Juvenal und Persius zum Muster zu nehmen, die Exempel der Thorheit indessen nicht von Römern und Griechen zu entlehnen, „weilen solcher Waare bei uns kein Mangel gespüret wird". Allein eben die Bearbeitung eines volkstümlichen Schwankthemas, wie des siebenfachen Ursprungs der Weiber von fauler Erd, von der Sau, dem Fuchs, Hund, Meer, der Gans, dem Pfau, der Biene, zeigt statt Hans Sachsischer Naivität eine pedantische Lehrhaftigkeit, deren übler Eindruck eher noch stärker wird, wenn man hört, daß diese und die zwei folgenden Satiren als Hochzeitsgedichte gelegentlich zur Welt gekommen seien. Den Namen „Das poetische Frauenzimmer" trägt die Satire von der „Bösen Sieben" nicht etwa im Hinblick auf schriftstellernde Damen, die allerdings in dieser Zeit auch schon auftauchen, von denen aber Rachel nicht viel zu halten scheint, da er es für ausgeschlossen erklärt, daß ein Weib die selbst bei Männern seltenen Gaben der Poesie besitze. Die Überschrift ist im Gegenteil schon an sich ein satirischer Hieb im Hinblick auf die dann vorgetragene, wenig poetische Abstammung des Frauenzimmers. Das war der galanten Modedichtung gegenüber freilich altditmarsische Derbheit. Gern aber werden wir Rachel zustimmen, wenn er in der „Kinder-Zucht" an Beispielen unvernünftiger Väter die Mahnung erläutert, daß nicht die Lehre, sondern das Vorbild und Betragen der Eltern das wichtigste Element der Erziehung bilde. Aber auch hier wie meistens bewegt der Satiriker sich zu sehr im allgemeinen, es sind zu unbestimmte Charakterschilderungen, etwa wie sie im 18. Jahrhundert die moralischen Wochenschriften mit Vorliebe brachten. Um wie viel inniger und eindringlicher weiß Moscherosch (vgl. S. 366) über Kindererziehung zu reden.

Unter den zweifellos von Rachel herrührenden Satiren, denn die große Beliebtheit der ersterschienenen Satiren rief auch andere unter seinem Namen hervor, führt „Der Freund" am anschaulichsten Kulturbilder der Zeit, und zwar aus Rachels eigenen Rostocker Studententagen, vor. Das junge Semester erfährt zu seinem Schaden, wie leicht beim Kommersieren Freundschaft geschlossen und wegen leichten Versehens in wilde Feindschaft verkehrt wird. Dieser trügerischen Trinkfreundschaft gegenüber erhebt sich dann bei Rachel wie bei Schuppius die wahre Freundschaft und ihr Lob.

Vom „Studentenleben", das schon die Dichter der biblischen Komödien vom verlornen Sohn im 16. Jahrhundert in den Rahmen ihrer Stücke miteingezogen hatten, hat der Leipziger Johann Georg Schoch (1657) eine Komödie veröffentlicht, die ebenso des Verfassers eigene Erfahrung wie die Absicht eines satirischen Kampfes gegen die Verwilderung des akademischen Lebens zeigte. Gerade auf das Universitätstreiben, das freilich schon vorher sich nicht eben durch eine den Humanitätsstudien entsprechende feine Lebensbildung auszeichnete, hat der lange Krieg entsittlichend eingewirkt. Der rohen Willkür der Purschen stand der Pennalismus gegenüber, dessen Vorschriften gemäß sich die Füchse die unwürdigste Behandlung von seiten der älteren Studenten gefallen lassen mußten.

In Schochs Komödie wird uns die Aufnahme der Ankömmlinge in die Landsmannschaft, deren einer jeder Student sich anschließen mußte, und das allmähliche Verkommen der beiden wohlhabenden Kaufmannssöhne in einer Reihe gut angelegter realistischer Szenen vorgeführt. Würfel, Trunk und Ausschweifung (Alea. Vina, Venus; vgl. die Abb., S. 362) verleiten zu Schulden und Zweikampf und führen zur Relegation.

Der arme Bauernsohn dagegen, der unter Entbehrungen und Demütigungen beim Studium ausgehalten hat, erreicht das ersehnte Theologenziel, die Kanzel. Pickelhäring spielt als Studentendiener und Geldauftreiber schon die Rolle, die auch in späteren Tagen manchem Verbindungsdiener zugefallen ist. Der kulturgeschichtliche Wert der sich frei bewegenden Prosakomödie überragt natürlich bei weitem den poetischen. Aber im Zusammenhange mit Rachels „Freund" ergänzt Schochs Komödie auch nach der dichterischen Seite hin die satirische Schilderung des Studentenlebens. Für die Kenntnis der allmählichen Entwickelung der „Studentensprache" bieten die Szenen der akademischen Deposition (vgl. S. 345) und Gelage ergiebige Ausbeute.



Darstellung zum Studentenleben in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Nach dem Speculum cornellanum des Straßburger Kupferstechers Jakob von der Heyden, 1618. Links der Pedell, der den Studenten vor den Rektor lädt. Rechts der im Duell verwundete Student in seinem Zimmer. Die verschiedenen Spiele am Boden deuten auf seine Beschäftigung. Rechnungen und ein leerer Beutel liegen vor ihm. Ein Schuldenverzeichnis ist an der Wand angekreidet (Pastetenbäcker, Barbier, Tuchladen, Weinkeller u. a. m.) Vgl. Text, S. 361.

Auf das Unwesen des akademischen Pennalismus, den ein Reichsgesetz von 1662 vergebens einzuschränken suchte, kommt als „unterrichteter Student" auch Johann Balthasar Schupp (Schuppius) in seinen Flugschriften zu sprechen. Im „Freund in der Noht" (1657) stellt er seinem zur Universität ziehenden Sohne recht eindringlich den Unterschied vor Augen zwischen den vielen Maulfreunden und einem hilfebereiten wirklichen Freunde. Aus Geschichtchen, Sprüchen und eigener Erfahrung setzt sich, wie das so seine Art ist, die ernste Mahnung gar unterhaltlich zusammen. Der gelehrte und lehrlustige Pastor von St. Jakob hatte in seinem wechselreichen Leben mit seinen klaren Augen so viel gesehen, daß er die Hörer von der Kanzel und die Leser seiner kleinen Büchlein schon, ohne daß sie es so recht merkten, mit der Nase auf die Wahrheit, um die es ihm gerade zu thun war, stoßen konnte.

Im Jahre 1610 zu Gießen geboren, hat Schupp in der Vaterstadt und dem benachbarten Marburg seine ersten Studentenjahre der Philosophie gewidmet; später reute ihn die auf den

lateinischen Formelkram, in dem damals die ganze Philosophie als Logik verknöcherte, verwendete Mühe. Als angehender Theologe durchzog er zu Fuße Norddeutschland, sah sich in den baltischen Ländern, Polen und Dänemark um und schöpfte aus dieser zwanglosen Berührung mit allerlei Volk den gesunden Menschenverstand und die volkstümliche Frische, die ihn in der Folge so vorteilhaft von seinen gravitätischen Amtsgenossen unterschieden. In Rostock machte er seinen Magister, dann hörte er wieder Vorlesungen in Leyden, bis der Fünfundzwanzigjährige als Professor der Geschichte und Beredsamkeit nach Marburg berufen wurde. Allein auch von dort vertrieb ihn nach elf Jahren fruchtbaren Wirkens die Kriegsnot, die er schon auf seinen Wanderungen kennen gelernt hatte. Dafür war es ihm vergönnt, bei dem größten Zeitereignisse, bei dem Friedensschlusse zu Osnabrück, die beiden Festpredigten halten zu dürfen. Und gleichzeitig erfolgte seine Berufung als Pastor der St. Jakobigemeinde nach Hamburg.

Friedlich wurde sein letztes Jahrzehnt — er starb 1661 — durch Annahme dieser Stelle eben nicht. Der kampflustig wachsame Geist des Melchior Goeze ist in Hamburg nicht erst in Lessings Tagen umgegangen. Anstoß hatten schon Schupps Predigten erregt, in denen er, statt die übliche dogmatische Polemik wuchtig zu handhaben, aus dem Leben und fürs Leben sprach und neben den Bibelcitaten auch weltliche Erfahrung, wie sie ihm in Sprichwort und Anekdoten zur Hand lag, mit Vorliebe verwertete.

Um 1654 wandte er sich von seiner bis dahin gepflogenen lateinischen Schriftstellerei über gelehrte Dinge, die er selbst bedauerte, zur deutschen über Alltagssorgen und -zustände. Die hamburgische Geistlichkeit fand zwar die Zustimmung zweier theologischer Fakultäten für ihre Klage, daß es einem Doktor der Theologie und Pastor einer großen volkreichen Gemeinde nicht „anstehe, daß er facetias (kurzweilige, etwas derbe Scherze), fabulas, satyras, historias ridiculas (lächerliche Geschichtchen) predige und in Druck gebe“; Schuppius aber war nicht der Mann, sich Vorschriften zu unterwerfen, deren Billigkeit ihm nicht einleuchtete. In dem Gespräche mit seinem Freunde Rist, das „Der deutsche Lehrmeister“ enthält, läßt er die Fruchtbringende Gesellschaft noch verbindlich aufmerksam machen, daß ihre Mittel ihren guten Absichten nicht entsprächen. Den Kunstrichtern erklärte er kurzweg, ob eine Silbe kurz oder lang, daran sei ihm und allen Musketierern in Stade und Bremen wenig gelegen. „Welcher römische Kaiser, ja welcher Apostel hat ein Gesetz gegeben, daß man einer Sylben halben, dem Opitio zu gefallen, solle einen guten Gedanken fahren lassen?“ Daß er unbekümmert um Kunst und Disposition nur auf die Dinge selbst ausging, kam der Form seiner Schriften vielfach übel zu statten.

Wenn bei ihm wie bei Moscherosch die Fülle der angezogenen Beispiele und volkstümlichen Reden an Fischart erinnert, so macht sich bei beiden Satirikern des 17. Jahrhunderts auch der alte Fehler der volkstümlich kraftvollen Litteratur des 16. Jahrhunderts, die Form- und Maßlosigkeit, wieder geltend. Schuppius schlägt in seinen „politischen Traktätchen“, wie er selbst seine Schriften nannte, einen gemütlichen Plauderton an. Jede Ermahnung belebt er mit Beispielen, und ein Geschichtchen führt ihn dann zum andern. Die mannigfachen Beobachtungen auf seinen Reisen, der Verkehr mit Hoch und Niedrig, seine alte Neigung, von der Studierstube aus auf die große und kleine Politik hinzuweisen, hat ihn trefflich zu solcher satirischer Schriftstellerei vorbereitet.

Zur geschlossenen Erzählung runden sich seine Sittenschilderungen nur in der „Corinna“ ab, der Geschichte eines von der eigenen Mutter zum bösen Leben angeleiteten Mädchens. Die in einer eingeflochtenen Predigt dabei den Müttern ans Herz gelegte Mahnung, doch ihre Kinder nicht den Ammen zu überlassen, hat dann im folgenden Jahrhundert mit weiter reichender Stimme Rousseau erschallen lassen. Bei der Vorführung des sündigen Lebensganges und trüben Endes der scheinheiligen Dirne könnte man an Hogarths Darstellung des Lebens einer Dirne erinnert werden.

Allein der Unterschied der Grundstimmung ist nicht zu übersehen. Schuppius ist wohl derb und auffahrend, er weiß die aufgeblasene Thorheit an der empfindlichen Stelle zu treffen, die sieben bösen Geister, „so heutigestages Knechte und Mägde regieren und verführen", gut lutherisch zu beschwören und dem Bücherdieb, der hinterlistig seine Ehre verleumdet hat, seine volle gerechte Entrüstung entgegenzuschleudern. Dennoch ist Schuppius' Satire, so bitterer Ernst und Herzenssache sie ihm auch ist, nicht scharf und bitter, sondern eben aus dem Reichtum der Menschenkenntnis heraus überlegen humorvoll. Er kann die mannigfaltigen, schmerzhaften und jammervollen Begegnisse, mit denen der große Kreuzträger, der geplagte Hiob, auf die Geduldprobe gesetzt worden, Teilnahme weckend fürstellen, denn seinem Sohne erzählt er von sich selbst: „Ich bin nicht allzeit in der Welt auf Rosen gangen, sondern ich halte dafür, es sei kein Art Creutz und Widerwertigkeit, davon ich nicht einen Geschmack hab, und weiß, wie einem zu Muht sey, der damit beladen ist." Die politischen Anspielungen, an denen es auch im „Hiob" nicht fehlt, richten sich im „Salomo, oder Regentenspiegel" an höhere Kreise.

Von der Fülle seiner schriftstellerischen Kräfte zeugt es auch, daß Schuppius, obgleich er offenbar Freude daran hatte, Schriften im Drucke ausgehen zu lassen, doch nur eine einzige von allen seinen Predigten selbst veröffentlichte. Die Ähnlichkeit zwischen seinen satirischen Traktaten und volkstümlichen Predigten zeigt aber auch diese eine, die Einschärfung des dritten Gebotes „Gedenk daran, Hamburg".

An Fülle des Wissens und Weite des Blickes wie an schriftstellerischer Gewandtheit ist Schupp der beste volkstümliche Moralist des 17. Jahrhunderts, dem österreichischen Humoristen überlegen. Und dennoch ist die oft gezogene Parallele zwischen dem protestantischen Prediger von St. Jakob und dem Wiener Hofprediger Abraham a Santa Clara nicht abzuweisen. Wie verschieden auch gemäß der norddeutsch-protestantischen und süddeutsch-katholischen Bildung und der persönlichen Eigenart der beiden Prediger ihre Gebeweise sein mag, ein Zug innerer Verwandtschaft ist doch vorhanden. Abraham steht innerhalb der Predigttradition seines Ordens, die, dem unbefangen sinnlicheren Gebahren des südländischen Katholizismus entsprechend, vor der Verwendung auch des niedrig Komischen im Dienste des Heiligen keine Bedenken hegt, der siegreichen Macht der kirchlichen Institutionen gewiß. Der Wiener verträgt andere und stärkere Mittel der Komik, als sie dem Hamburger in der Predigt zulässig erschienen wären.

Aber deshalb darf man Abraham doch nicht zu einem bloßen Spaßmacher herabwürdigen. Mit der moralischen Wirkung war es ihm nicht minder ernst als Schuppius, und gut kannte er das Publikum, auf das er mit Wort und Schrift Eindruck machen wollte. Wenn Abraham unter dem Schutze seines Ordens den vornehmsten Kreisen Wiens mit mehr Freimut entgegentreten konnte, als zur gleichen Zeit die von der Gunst des Landesherrn abhängigen lutherischen Hofprediger wagen durften oder mochten, so hat der Barfüßerprior doch auch höchster Ungunst, die ihn empfindlich traf, wacker die Stirne geboten. Ein „prächtiges Original", wie dieser Mönch wirklich war, hat er es wohl verdient, mit seinen Wortspielen in der Litteratur unserer Klassiker wieder aufzuleben. Als Schiller für die Ausstattung seines Kapuziners in „Wallensteins Lager" Abrahams bewegliche Anfrischung der christlichen Waffen wider den türkischen Blutegel gelesen hatte, da bekam er vor ihm Respekt und schrieb an Goethe, es sei „eine interessante und keineswegs leichte Aufgabe, es ihm zugleich in der Tollheit und in der Gescheidigkeit nach- oder gar zuvorzuthun".

Ulrich Megerle, wie der Badenser Wirtssohn hieß, ehe er achtzehnjährig 1662 zu Wien in den Augustinerorden eintrat, hat schon bald nach dem Beginn seiner Priesterlaufbahn „wegen seiner Vortrefflichkeit" als Prediger in Wien selbst Verwendung gefunden. Durch die Gunst Kaiser Leopolds I. wurde er 1677 zum Hofprediger ernannt und hat nach einigen wohl nicht ganz freiwillig in Graz verlebten Jahren bis an sein Ende (1709) als der beliebteste, gefeiertste

Prediger der lebenslustigen Kaiserstadt seines Amtes gewaltet. Das gesprochene Wort blieb für Abraham auch als Schriftsteller sein Element; der Prediger mit Ausdruck und Gebärde tritt überall zwischen den Zeilen in greifbarer Leibhaftigkeit hervor. Kam er doch zu seiner Schriftstellerei ursprünglich nur durch die Absperrung, in welcher ihn im Jahre 1679 die Pest von seiner Predigtgemeinde fern hielt.

Da sandte er seinen zerstreuten Hörern die „umständige Beschreibung des wütenden Todes" zu. Und dem „Merk's Wien" folgte dann in naheliegendem Anschluß die Mahnschrift, den massenhaft Verstorbenen in den Flammen des Fegfeuers beizuspringen: „Lösch Wien". Die zweite Türkenbelagerung der österreichischen Hauptstadt gab ihm 1683 Anlaß, in der Flugschrift „Auf, auf ihr Christen" zum Kampfe aufzurufen und zur Ermutigung von den früheren herrlichen Viktorien wider solchen Ottomanischen Erbfeind zu erzählen. Die von dem entsetzten Wien glücklich abgewendete Gefahr ist in Österreich wie im Reiche durch wohlgemeinte dramatische Festspiele gefeiert worden. Das bedeutendste litterarische Denkmal des bangen, folgenschweren Augenblickes bildet aber Abrahams Weckruf, in dem seine drastisch volkstümliche Beredsamkeit mit ihrem naiv und selbstgefällig zusammengetragenen Wissen, ihrer willkürlichen Auslegung und ihren derb anpackenden Gewissensschärfungen von ihrer besten Seite erscheint.



Abraham a Santa Clara. Nach dem Stich von L. Jacoby (Zeichnung von C. Chr. Heiß), in Th. G. von Karajan, „Abraham a Santa Clara", Wien 1867.

Schon seine beiden Pestschriften samt der ihnen folgenden „Großen Totenbruderschaft" hatten gezeigt, wie Abraham die mittelalterliche Vorstellung des Totentanzes, dem erbarmungslos alt und jung, arm und reich sich anschließen müssen, dem Geschmack des 17. Jahrhunderts anzupassen verstand. Die vier Teile seines Hauptwerkes, die bei Betrachtung des „Ertzschelm Judas" zusammengetragenen Geschichten und Bräuche, Aberglauben, Lieder und Sprüche, unterschiedliche Diskurs, sittliche Lehrpunkte und biblische Konzepte führen in die reich ausgestattete Vorratskammer von Abrahams Schriften und Predigten ein. Mit seltener Kenntnis der im Volke wie im Orden lebenden Überlieferung und mit verwandtem Gefühle für das Volkstümliche, aber auch mit der ganzen Freude an abstrusem Scheinwissen muß er sich selbst ähnliche große Sammlungen für seine Predigten angelegt haben, wie er eine solche in der Lebensbeschreibung des Iscariotischen Bößwichts den Predigern zur Benutzung auf der Kanzel empfahl. Mit solch bunter Mischung von Heiligem und Profanem, Legenden und Zoten, alter Volksüberlieferung und gelehrtem Prunke ließ sich der „jetzigen verkehrten, bethörten, versehrten Welt" schon „die Wahrheit unter die Nasen reiben", ließ sich „Etwas für Alle", wie ein anderer seiner Schriftentitel lautet, für Stands-, Amts- und Gewerbspersonen bringen.

Doch um alle diese Schnurren und Anekdoten, Citate und Wortwitze zusammen zu bringen, bedurfte es einer so lebensvollen Persönlichkeit, wie der Barfüßerpater und spätere Ordensprovinzial war. Er muß selbst die Freude am Spaße gehabt haben und dabei nicht allzu wählerisch im Geschmacke gewesen sein, um für seine Schriften Titel wie „Rein' dich, oder ich lis' dich" und „Gack, gack, gack, gack a ga einer wunderseltsamen Hennen" zu wählen, um noch in der Todeskrankheit die Laune zur Durchhechlung modischer Gebrechen und zu guten Ratschlägen für

den „Wohlangefüllten Weinkeller“ gefunden zu haben. Er kann sich nirgends über die Anschauungen seiner Zeit erheben, aber fest und gesund steht er in ihr, lustig und nicht ohne ein gewisses Wohlbehagen in der sorgenfreien Armut des besitzlosen Mönches, und doch ernst und treu, ja eifrig seinem seelsorgerischen Berufe als Warner und Strafer zugethan. Die rasch zurückwogende Welle der Türkennot hat in den immerhin leidlich gesicherten kaiserlichen Erblanden seinem Spotte nicht den düsteren, fast verzweiflungsvollen Hintergrund gegeben, von dem sich die Schilderung der endlosen Kriegsgreuel in der Satire von Moscherosch und Grimmelshausen drohend abhebt.

Zu Wilstädt im Elsaß kam **Hans Michael Moscherosch** 1601 als Sproß einer unter Karl V. eingewanderten aragonesischen, aber gut protestantischen Adelsfamilie zur Welt. In Straßburg erhielt der seine Begabung früh verratende Knabe den Gymnasial- und ersten Universitätsunterricht. 1624 promovierte er als Jurist in Genf. Nach längerem anregenden Aufenthalte in Frankreich bekam er als Amtmann, erst zu Kriechingen bei Metz, dann zu Vinstingen, bis zur Hefe alle Drangsal und Gefahr des Krieges zu kosten, wie er von den militärischen Räuberbanden beider Parteien beliebt wurde, „da man nicht dem Feinde nachgehet, sondern armes Landvolk mit stehlen, rauben und morden bis zur Verzweifelung treibet“. Zwölf Jahre lang führte Gott ihn zur Prüfung von Geduld und Gehorsam „in der hohen Kreuzschule durch alle Classes der drei Hauptstrafen, da der gräuliche Feinde, ohne die unbarmherzige Blünderungen, hinder und umb mich alles erniedergelegt und erwürget; der schräckliche Hunger eine unzahlbare Menge vor meinen Augen getötet; die grausame Pest die meinigen und andere neben mir und an der Seite hinweggenommen“. In der bekanntesten seiner Satiren, dem „**Soldatenleben**“, hat er die Raubsucht und bestialische Grausamkeit dieser Mordbrenner, die nur mit Bürgern und Bauern Krieg führten, gegenseitig sich aber wohl auszuweichen wußten, aus eigenem Erlebnisse geschildert. Als Gefangener eines solchen Haufens muß Philander (Moscherosch) mitziehen und ihren Überfällen von Dörfern und Rheinschiffen, ihrem Schlemmen und Raufen beiwohnen; er muß sehen, wie die Stadtkommandanten die ihnen anvertraute Bevölkerung verraten, Kommissär und Jude den Gewinn „solcher Schindhunde und Marksäuger“ teilen. Das „Rotwälsch Wörterbuch“ der „Feldsprach“, das er aus dem Umgange der Schnaltzer, Storger und Alchbrüder (Betrüger, Vagabunden und Landläufer) zusammenstellt, zeigt in seinem slavischen und hebräischen Wortbestande schon zur Genüge, welche Elemente in diesen Kriegsscharen sich mischten.

Moscherosch suchte zuletzt in den Mauern von Straßburg den Schutz, wie ihn die großen Städte gegen die Gefahr und Verfolgung, der das offene Land preisgegeben war, doch immer noch boten. Nach kurzer Zeit erhielt er in Straßburg noch vor dem Friedensschluß das Amt eines Stadtfiskals. Zuletzt war er Rat und Vertrauensmann der Landgräfin von Hessen-Kassel und einiger benachbarter Fürsten. Auf einer Geschäftsreise begriffen starb der Thätige 1669 zu Worms. Schon zwei Jahrzehnte früher hatte der sorgsame Familienvater mitten unter den Feinden, „under dem Getürmel und Gemurmel der Kriegsgurglen“ mit betrübtem Herzen sein Haus bestellt und seinen Willen in der „Insomnis Cura Parentum“ (1643) seinen herzgeliebten Kindern zur letzten Nachricht hinterlassen. Das eigene, von Eltern und Voreltern festgehaltene Glaubensbekenntnis und die aus ernster Erfahrung gewonnene Lebensweisheit den Kindern als „christliches Vermächtnuß“ ans Herz zu legen, mag gerade bei der drohenden Erschütterung aller Verhältnisse damals vielen pflichtstrengen Vätern in allen Kreisen besonders wünschenswert erschienen sein. Wie der schlichte Moscherosch für seine lieben Söhne die „schuldige Vorsorg eines Treuen Vatters“, so zeichnete Kurfürst Max von Bayern für seinen

Erben die berühmten „Monita paterna" auf, und zwar auch er ursprünglich in deutscher Sprache. Aus Moscherosch Ratschlägen für seine Kinder spricht die niederdrückende Not der Zeit wie die liebende schwere Vatersorge des doch fest und treu auf seinem Posten ausharrenden, frommen Mannes mit ergreifender Unmittelbarkeit.

Gleich tüchtige männliche Gesinnung und vor allem reger vaterländischer Eifer, wie er aus der väterlichen Mahnung spricht: „insonderheit sollet ihr eueres Vaterlandes Geschichte wissen", durchzieht auch alle Teile von Moscherosch Hauptwerk, die vierzehn „wunderlichen und warhafftigen Gesichte Philanders von Sittewalt", die er selbst wahrscheinlich schon von 1640 an, ganz sicher zwei Jahre später zu Straßburg herauszugeben begann. Der Erfolg dieser „Straff-Schrifften", die aller Welt Wesen und aller Menschen Händel mit ihren natürlichen Farben der Eitelkeit, Gewalt, Heuchelei und Thorheit bekleidet, wie in einem Spiegel männiglich offen auf die Schau führen wollten, war ein so großer, daß Moscherosch schon 1650 gegen die Nachdrucke, die ihm eine ganze Reihe weiterer Gesichte von unbekannten Nachahmern unterschoben, Verwahrung einlegen mußte. Der moderne Leser aber wird sich durch das kulturgeschichtliche Interesse und die wackere Gesinnung des sprachgelehrten Dichters, der unter anderm sogar ein „ausgeübtes Wörterbuch" der deutsch-französischen Sprachen ausgearbeitet hat (1656), doch kaum genügend für den künstlerischen Mangel entschädigt fühlen. Seinen eigenen Grundsatz, daß „Ordnung eines jeden Werkes bestes Wesen und Zierde" sei, hat Moscherosch bei der Ausführung der etwas in Fischarts (vgl. oben) Weise „pantagruelschen" Gesichte nicht aufrecht zu halten vermocht.

In dem Urteil, das Moscherosch auf Burg Geroldseck über Philanders Gesichte fällen läßt, wirft er Philander, d. h. sich selbst, vor: in gedachten Büchern hätten „viel Dinge förmlicher, zierlicher, gebührlicher, verantwortlicher, unvergreiflicher, bescheidener, annemblicher, verständlicher und also können vorgebracht auch teils gar außen gelassen werden". Von den Reflexionen und pedantisch gelehrten Belegen, durch welche die Darstellung des Thatsächlichen überwuchert wird, hätte jedenfalls manches ohne Schaden, ja zum entschiedenen Nutzen außen gelassen werden dürfen. Daß Moscherosch in seinem Buche selber ein Urteil über den früheren Teil des Werkes vorbringt, paßt wohl in die satirische Fassung des Ganzen. Die Romantiker haben später derartige Selbstironisierung mit besonderer Freude ausgeübt. Wenn Moscherosch aber von seiner Arbeit rühmte, daß er dabei keine bestimmten Persönlichkeiten im Auge gehabt habe und nur gegen die Sitten und Zustände in ihren allgemeinen Erscheinungen vorgehe, so gereicht dies mehr der Vorsicht und Milde des Menschen als dem Satiriker, der damit auf die notwendige Individualisierung seines Werkes verzichtet, zum Lobe.

In den eingestreuten Gedichten, soweit sie nicht im Dialekt abgefaßt sind, zeigt er sich als Anhänger der neuen Schule und läßt den gefangenen kleinen Doktor sogar bei einem wüsten Zechgelage der Marodeure Lieder des umb unser Teutsche Sprach hochverdienten Weckherlin und des ewig lobwürdigen Herrn Opitzen anstimmen. Aber im Guten wie im Schlimmen erinnert Moscherosch daran, daß er nicht nur aus demselben südwestlichen Landeswinkel stammt, sondern auch unmittelbar durch Fischarts Schule gegangen ist.

Im „Pflaster wider das Podagram" wie in dem natürlich satirisch gemeinten „Weiber-Lob" berührt er sich auch im Stoffe mit Fischartschen Satiren. Die Einkleidung seines Werkes dagegen entlehnte er aus der Fremde. Die Hälfte seiner „Gesichte" steht zu den Traumbildern (Sueños) des Spaniers Don Francisco de Quevedo (1628) in einem ähnlichen Verhältnis freier Nach- und Umdichtung wie Fischarts „Geschichtklitterung" (vgl. oben) zu Rabelais' „Gargantua". Die Form der traumhaften Entrückung, in der dem im Walde irre gegangenen Dichter die seltsamsten Erscheinungen und ihre Erläuterung zu teil werden, war in unserer Litteratur freilich schon seit langem üblich. Hans Sachs hat sich solcher Einkleidung mit ganz besonderer Vorliebe bedient. Doch den Zug dantischer Großheit, den die Träume des kühnen, ernsten Spaniers

teilweise tragen, hat weder der wackere Nürnberger Meister noch ein anderer deutscher Vorgänger Quevedos aufzuweisen.

Auch Moscherosch selbst, den die Fruchtbringende Gesellschaft als „den Träumenden" unter ihre Mitglieder aufnahm, ist in seinem „Letzten Gericht" hinter Quevedos Traum „Vom Tage des jüngsten Gerichtes" bedeutend zurückgeblieben. Aber gut wußte er das Eigenartige dieser Quevedoschen Träume festzuhalten: das Eintreten in eine fremd-phantastische Welt, in der doch die Beschäftigung mit den wirren Vorgängen und Thorheiten unseres sublunarischen Ameisenhaufens die Hauptsorge bildet. Die anklagende Vorführung des „Welt-Wesens", wie das zweite Gesicht überschrieben ist, tritt dann immer mehr in den Vordergrund, die phantastische Umrahmung öfters, wie in dem mit Wirklichkeitsfarben geschilderten „Soldatenleben", ganz zurück. Natürlich sind an Stelle der von Quevedo angegriffenen spanischen Zustände die noch viel weniger erfreulichen deutschen der strafenden Satire preisgegeben.

Von den alten deutschen Richtern wird Philander das Zeugnis ausgestellt, daß er hauptsächlich dem an sich guten und auch nicht zu verwerfenden Zweck nachgehe, „die heutigs Tags in unserm betrübtem Vaterland gangbare und giltige Untugenden und Torheiten dergestalt mit Scherz und Lustreden den Menschen verhaßt zu machen, als welche nicht leiden mögen noch wollen, daß man ihnen ihr Unrecht mit Ernst vorhalte und abwehre". Um die alte teutsche Redlichkeit möchte er in der jetzt gegenwärtigen betrübten, verderblichen Kriegszeit die noch wenig übrigen treuen Patrioten sammeln und „à la Mode Kehrauß" machen.

Nachdem Philander sich überzeugt hat, wie es mit der Gerechtigkeit bestellt sei („Schergen-Teuffel"), wie dem tüchtigen Manne in der „Hoffschule" gelohnt wird, wie Alt und Jung, Männlein und Weiblein, jeder Stand und Beruf, nur ein jedes auf andere Art, „Venusnarren" spiele, muß er gestehen, daß an allen Orten, die er „durchwandelt und durchzogen, durchgangen und durchloffen, durchzöpelt und durchtrabet, durchschliffen und durchritschet, durchschlichen und durchstrichen, durchstiegen und durchkrochen, durchhutzelt und durchburzelt, durchstulpert und durchfallen, durchritten und durchschritten, durchreiset und durchfahren, von der Welt Scheinsal und Eitelkeit fast betrogen worden, und daß also das rechte Wesen dieser Orten, da ich noch hucke und mich tucke, weder zu suchen noch zu finden sein werde". Da gelangt er auf seiner Wanderung durch den Wasgau in die Burg Geroldseck, allwo die alten deutschen Helden Erzkunich Ariovest, Herzog Hermann, König Witichund und Saro über den verwälschten, unvernünftigen Nachkömmling Gericht halten. Wie könnten die alten Helden, die mit Blut und Leben für die angeborne deutsche Freiheit gefochten haben, diesen mit à la Mode-Hosen und Wammest ausstaffierten Philander mit seinem undeutschen Namen, seiner wälschen Haartracht und wälschen Grammantzen (Grimassen), seiner Sprachvermengung für einen wahren Deutschen anerkennen?

„Ihr böse Teutschen, man sollt' euch peutschen,
daß ihr die Muttersprach' so wenig acht.
Ihr thut alles mischen mit faulen Fischen
und macht ein misch Gewäsch, ein wüste Wäsch'.
Ihr liebe Herren, das heißt nicht mehren,
die Sprach' verkehren und zerstören."

Die Klage über die Sprachvermengung haben wir schon bei Opitz, die Angriffe auf das Alamodewesen bei Logau und Lauremberg vernommen. Kein anderer Zeitgenosse ruft aber mit solcher pietätvoller Liebe die gute alte Heldenzeit zur Abstrafung der entarteten Gegenwart in die Schranken wie der vaterländisch zürnende Moscherosch. Geradezu als Untreue und Verrat am Vaterlande brandmarkt er den Dienst bei fremden Herren, den angeblichen Schützern des deutschen gemeinen Wesens. „Diene du dem Vaterland und im Vaterland." So ein eifriger und fester Lutheraner Moscherosch auch war, weder der von Schweden und Franzosen dem deutschen Protestantismus aufgedrungene Schutz noch die spitzfindigen hochgelehrten Auslegungen

der neueren Theologie wollten ihm rätlich erscheinen.¹ Die Geistlichen wie die Juristen haften am zweifelhaftigen Buchstaben. Im „Todten-Heer" verteidigt sich Eulenspiegel gegen die Anklage, die alle Thorheiten nach ihm benennen will, und hält der Gegenwart die ihren vor. Aber nicht mehr als Narrheiten werden sie jetzt wie in den Tagen von Brants „Narrenschiff" verlacht; als „Höllen-Kinder" sieht sie Philander, nachdem er statt des wenig begangenen rauhen und steilen Weges die vielbesuchte breite Straße eingeschlagen hat.

Wenn die Einkehr auf Burg Geroldseck als eine der seltenen Erinnerungen an das deutsche Altertum erfreut und „Soldatenlob" durch die grellen Wirklichkeitsfarben der Kriegsgreuel die unmittelbarste Wirkung von allen „Gesichten" Moscherosch-Philanders ausübt, so ist doch das Gesamtbild seiner Zeit, wie die „Höllen-Kinder" es in engem Rahmen ausführen, künstlerisch vielleicht seine beste Leistung. So scharf er sonst die Gebrechen seiner Zeit erkannte, als Schriftsteller blieb er doch selbst in ihren Schwächen befangen. Die wohlerworbene umfassende Gelehrsamkeit verleitet ihn, in massenhaften Anführungen seine Schriften damit auszuschmücken, und unter dem Reichtum allgemeiner Bemerkungen geht der Faden der Erzählung verloren. Aber die Ansätze zu einer realistischen Darstellungskunst, wie sie bei Moscherosch überall verstreut hervortreten, wurden eben in seinem Todesjahre in einem großen Romane, dem einzigen, der sich aus der gesamten deutschen Litteratur des 17. Jahrhunderts noch lebendig erhalten hat, durchgeführt, in Grimmelshausens „Simplicissimus".

In der ganzen ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte der **Roman**, obwohl ihm die Gunst der Leser keineswegs untreu geworden war, in der deutschen Litteratur doch nur eine äußerst bescheidene Rolle gespielt. Er lebt ausschließlich von Übersetzungen; selbständige Versuche treten gar nicht zu Tage oder fördern doch nichts Nennenswertes. Nicht einmal die Leidenschaft für die modische Schäferdichtung äußert sich in eigenen Erzeugnissen. Sir Philipp Sidneys „Arkadia" in der Überarbeitung von Opitz und des Spaniers Montemayor „Diana", von Harsdörfer ausgeziert, bildeten neben der unvergleichlichen, vergötterten „Asträa" Honoré d'Urfés jahrzehntelang das Entzücken der feineren Gesellschaft. Dann wurden sie durch eine in Frankreich neu aufkommende Mode, den heroisch-galanten Roman, und die von der sogenannten Hoflitteratur ausgehenden politischen Romane zurückgedrängt. Die alten Schwank- und Volksbücher erstehen wohl auf jeder Messe aufs neue, sie scheiden aber immer mehr aus dem Kreise der Beachtung findenden Litteratur aus. Der heroisch-galante Roman kann seine Abstammung von den Amadisromanen (vgl. oben) nicht verleugnen. Zwar die bösen Zauberer und schützenden Feen mit all ihren wunderkräftigen Talismanen, die Drachen und verwünschten Schlösser sind nicht mehr zeitgemäß. Aber Prinz und Prinzessin stehen nach wie vor im Mittelpunkte der an Kriegsthaten und Aufruhr, grausamen Verfolgungen und wunderbaren Errettungen überreichen Handlung, die sich jedoch in tugendsamer Liebe von den weitgehenden Freiheiten in erotischen Dingen, wie sie zur Ausstattung der Amadisromane gehörten, sorgsam rein hält.

Indem Marie Leroy Sieur von Gomberville die Elemente des alten Ritter- und Amadisromans mit der ganzen weichen Empfindsamkeit des Schäferromans zu verschmelzen wußte, und statt den Helden noch länger in die Eisenrüstung zu stecken oder zum Schäfer zu machen, ihn mit der modischen Tracht und galanten Sitte ausstattete, war noch vor Ende der dreißiger Jahre in Frankreich der neue Roman geschaffen. Durch La Calprenède, Madeleine und Georges de Scudéry erhielt er dann in Paris seine höchste Ausbildung. Durch Zesen (vgl. S. 340) wurde er in Deutschland eingeführt und machte auch bei uns Schule.

Allein eben in der Heimat des Amadisromans, in Spanien, wo das Ritterwesen viel länger als im übrigen Europa in der Wirklichkeit sich erhielt und die lebhafte Einbildungskraft beschäftigte, machte sich auch der Widerspruch geltend gegen die einseitige Ausmalung einer Phantasiewelt mit irrenden Rittern und auf dieser prosaischen Erde unmöglichen Abenteuern. Die satirische Verwahrung gegen jene ritterliche Verkennung der Wirklichkeit gibt den Inhalt her für den mit Recht berühmtesten und am meisten gelesenen Roman der ganzen Weltlitteratur: für den „Don Quijote" von Miguel de Cervantes Saavedra (1605).

Bereits 1621 ist der Junker Harnisch aus Fleckenlandt, Don Kichote de la Mantscha, in Deutschland eingeritten, freilich nur ein Stück des sinnreichen Ritters, der dann erst 1683 in voller Wehr und Waffen in der deutschen Litteratur Bügel faßte. Aber bereits lange, ehe Cervantes den satirischen Kampf gegen das Ritter- und Schäfertum in der Litteratur und Einbildung seiner Landsleute unternahm, hatte sich im Gegensatz zur erträumten Welt ritterlicher Abenteuer in Spanien eine Wirklichkeitspoesie gebildet. Es entsteht ein Roman, der den armen Schelm aus den untersten Volksschichten auf seinem Lebensgange begleitet. Seine Abenteuer sind zwar nicht heroischer Art, aber möglich und dem Alltagstreiben abgelauscht; nicht Schwert und Lanze, sondern die Ohrfeigen des Herrn und der gefürchtete Stock des Alguacil sind dabei zu scheuen. Nicht eine zu gewinnende Krone, sondern ein Mittagessen und ein neues Gewand bilden den Einsatz. Wer kennt nicht Murillos pfiffig lustige Betteljungen, die sich ihr erbeutetes Mahl so beneidenswert schmecken lassen?

Ein solcher Junge ist Lazarillo von Tormes, der Held des ersten pikarischen (Spitzbuben-) Romans (1554). Und es fehlte ihm nicht an gewandten Nachfolgern, unter denen der „Gil Blas" des Franzosen Le Sage (1715) es zu besonderem Ansehen in der Welt gebracht hat. Die einen dieser anstelligen und nicht gerade leicht durch Gewissensbedenken behinderten Burschen kommen schließlich zu einem kleinen Amt oder Gütchen, die anderen erwerben sich wenigstens Anrecht auf Galeere und Staupbesen. Alle aber gaukeln uns das bunte Leben Spaniens und seiner Nebenländer vor Augen, lehren uns Land und Leute gründlich kennen. Dem idealisierenden Ritterromane gegenüber entrollt uns der bürgerliche Abenteurerroman ein Sittenbild seiner Tage. Als solche Abenteurer führen uns noch Goethes Wilhelm Meister und Gutzkows Lucie (im „Zauberer von Rom") in die Kulturbewegung des 18. und 19. Jahrhunderts ein. Das spanische Volksbuch von Lazarillos Schicksalen, das von dem Münchener Ägidius Albertinus übersetzte possierliche Leben des Landstörtzers (Landstreichers) Gusman oder Picaro, was gestalt er allerhand Stand, Dienst und Ämter versucht, viel Guts und Böses begangen und ausgestanden, der wunderbarliche Wandel der Landstörtzerin Justina Picara und eine Reihe anderer solcher spanischer Schelmenromane waren schon vor Ausbruch des Krieges in deutschen Übersetzungen verbreitet. Aber erst Grimmelshausen schuf nach den spanischen Vorbildern einen selbständigen deutschen Roman, ein dichterisches Lebens- und Sittenbild aus den Tagen des Dreißigjährigen Krieges.

Der Dichter fand wie einstens Fischart Lust daran, unter allen möglichen Umstellungen seinen Namen zu verstecken. Bald als German Schleifheim von Sulsfort, bald als Melchior Sternfels von Fuchsheim oder Philarchus Grossus von Trommenheim auf Griffsberg empfiehlt er seine lustigen, annehmlichen und nützlich zu betrachtenden Geschichten. Die lutherische Familie Christoffel war in dem hessischen Gelnhausen ansässig, wo des Dichters Großvater, Melchior Christoffel, das Bäckergewerbe ausübte. Dort wurde auch Johann Jakob Christoph, der sich später von Grimmelshausen schrieb, um 1624 geboren. Schon zehnjährig kam er ins Feldlager, bald der, bald jener Partei zugeworfen. 1646, da er als Musketierer in Offenburg stand,

war er nach den urkundlichen Nachweisen bereits zum Katholizismus übergetreten. Aus seinen Schriften aber kann man wohl aufrichtig ernste Frömmigkeit, doch nicht die Zugehörigkeit zu dem einen oder anderen Glaubensbekenntnis folgern, so frei und milde steht er dem religiösen Haber seiner Zeitgenossen gegenüber. 1649 hat er sich als Regimentssekretär zu Offenburg verheiratet; als Straßburgischer Schultheiß ist er am 17. August 1676 zu Renchen im Schwarzwald gestorben.

Seinen Ruhm und sein Fortleben verdankt Grimmelshausen seinem 1668 zuerst erschienenen Hauptwerke, dem abenteuerlichen „Simplicissimus“. Aber die Beschreibung des Lebens dieses seltsamen Vaganten steht bei Grimmelshausen mitten in einer Reihe teils nahe verwandter, teils doch ziemlich anders gearteter Schriften. Von einem Bildungsgange, wie ihn beinahe alle anderen deutschen Dichter des 17. Jahrhunderts durchgemacht haben, war der Musketierer natürlich ausgeschlossen, zu seinem Glücke ausgeschlossen. Denn der Vorzug des größeren Teiles von Grimmelshausens Schriften besteht gerade in der unbefangen natürlichen Wiedergabe des Erlebten und Gesehenen. Wie er in den verschiedensten Lebenslagen die Menschen scharf zu beobachten Gelegenheit gehabt hat, so stellt er sie leibhaftig vor unsere Augen. Er individualisiert und läßt jeden seinem Charakter entsprechend handeln. Was er aus Büchern entnommen hat, weiß er gut mit dem Selbstgeschauten zu verbinden, und nach einigen tastenden Versuchen geht er seine eigenen Wege.

Zuerst (1659) übersetzt er eine ziemlich krause französische Erzählung („Der fliegende Wandersmann nach dem Monde“), dann versucht er es mit einem Traumgesicht nach Moscheroschs Muster, und daraufhin erst wagt er es, ganz er selbst zu sein und mit der Lebensbeschreibung seines Simplicius Simplicissimus hervorzutreten, die er zum Teil noch während seiner Soldatenzeit, doch wohl als eine Art von „Dichtung und Wahrheit“ geschrieben hatte. Es mochte ihn damals schon gedrängt haben, all die empfangenen und in seiner lebhaft arbeitenden Phantasie weitergesponnenen Eindrücke in einer Reihe bunter Bilder festzuhalten. Aber er besaß jetzt, wo er doch manche Lücken seiner Bildung ausgefüllt hatte, auch litterarischen Ehrgeiz. Und da in der modischen Litteratur ein so volkstümlich rohes Werk, wie der „Simplicissimus“ der galanten Welt erschien, nicht mitzählte, versuchte sich Grimmelshausen mit der ausführlichen Historie vom ägyptischen Joseph und mit „Dietwalds und Amelindens anmutiger Liebs- und Leidsbeschreibung“ auch auf dem Gebiete des modischen Kunstromans. Es dient diesen auffallenden Mißgriff zu entschuldigen, wenn man sich erinnert, daß selbst der Dichter des „Don Quijote“ die von ihm verspottete Romangattung durch eine eigene Schöpfung vermehrt hat. Grimmelshausen kehrte nach diesem Abirren in den ihm fremden Bereich des heroisch-galanten Romans dauernd zur realistisch-volkstümlichen Dichtung zurück. Er benutzte die Beliebtheit des „Simplicissimus“, um selbst auch andere seiner Schriften, wie den „Ewig währenden Kalender“ und den „Staats-Kram“, durch den Namen der von ihm geschaffenen Gestalt zu empfehlen, die so ihr eigenes Leben in der Dichtung weiterlebt. Auch die Nachahmer bemächtigten sich ihrer und ließen einen französischen, dänischen, türkischen „Simplicissimus“ erscheinen. So ist der weltfremde Junge aus dem Spessart weit hinausgewachsen über die Helden der spanischen Schelmenromane. Durchaus mit persönlicher Eigenart, manchen Charaktereigenschaften und Schicksalen seines Dichters selbst ausgestattet, wie der Simplicius ist, zeigt er in seinem Lebensgange doch etwas allgemein Menschliches, das ihm zugleich einen typischen, symbolischen Zug verleiht.

Goethe hat am Schlusse seines Abenteurerromans „Wilhelm Meister“ das strebende Bemühen seines irrenden Helden mit dem biblischen Saul verglichen, der Geringwertiges zu suchen ausging und eine Königskrone fand. So zieht der blöde Knabe Simplex, ein tumber Thor wie Herzeloidens Sohn (vgl. S. 115), in die Welt, von der er nichts weiß, und die ihn höhnt. Die Welt lockt ihn wie Parzival in ihre Kreise, er verfällt, von Gott losgetrennt, in Sünde und Schande. Aber der trotzig weltliche Hochmut weicht, und er erkennt und findet einsam auf abgeschiedener Insel zuletzt das höchste Gut, die Ruhe des Gemütes, in demütiger Anbetung der Wunderwerke Gottes.

Mit dem wilden Greuel der raubenden Soldaten, die des Knaben Vaterhaus, den abgelegenen Spessarthof, überfallen, setzt der Kulturroman aus dem Deutschland des 17. Jahrhunderts bezeichnend genug

ein. Der Knabe, den man beim Schafhüten vor den Wölfen gewarnt hatte, hält die Kürassiere, die ihn mit seiner Sackpfeife im Walde mitnehmen, da er Roß und Mann für eine einzige Kreatur ansieht, wirklich für Wölfe. Und ärger als Wölfe hausen die Krieger dann in seines Knans (Vaters) Hof (vgl. die untenstehende Abbildung). Besänftigend tönt, nachdem der Knabe diesen Greueln entflohen ist, des Einsiedlers, seines ihm unbekannten Vaters, frommes Lied „Komm, Trost der Welt, o Nachtigall" in die erregte, geängstigte Kinderseele. Aber der friedlichen Waldidylle folgen aufs neue grelle Bilder aus dem zwischen Soldaten und Bauern waltenden schonungslosen Kriege. Und nun wird der Zögling des stillen Waldbruders selbst in das Kriegstreiben hineingezogen. Die Satanskünste der Hexen, denn echt volkstümlich teilt Grimmelshausen die Wahnvorstellungen seiner Kriegskameraden, und die gefährlichere Verführung seiner Umgebung locken ihn an, ein festes Band der Freundschaft schlingt sich um ihn und den gewählten Herzbruder. Als kühner Parteigänger thut er sich nun hervor, doch das Glück hält weder dem Jäger von Soest im Kriege stand noch in Paris dem von sittenlosen vornehmen Frauen geliebten beau Alman (Allemand). Aber trotz des über ihn hereinbrechenden Unglücks ist er noch nicht reif, den Warnungen eines seeleneifrigen Geistlichen Gehör zu schenken. Nur des Herzbruders Treue kann ihn dem schlimmsten Räuberleben entreißen. Böse Enttäuschungen erwarten den Reichgewordenen in seiner Ehe. Nicht die geheimnisvollen Wunder des Mummelsees noch der Reiz der Fremde vermögen ihm Befriedigung zu gewähren. Mit müdem Leibe und verwirrtem Verstande denkt er sehnsüchtig der edlen verlorenen Jugendzeit und Unschuld und zieht sich klagend zurück aus der schnöden, argen Welt, um sich vorzubereiten auf ein seliges Ende. Die Fortsetzungen, die Grimmelshausen selbst diesem herben Schlusse von der Frau Welt Lohn noch angehängt hat, die Teufelserscheinungen und mit Schiffbruch endende, mißglückte Jerusalemreise wären wohl entbehrlich. Klingt nun Simplicissimus' Robinsonleben auf der fruchtbaren Insel auch versöhnlicher aus, so stimmt der ursprüngliche Schluß, der den weltmüden Mann wieder in die Spessarter Wildnis zurückführt, aus der der Knabe ausgezogen war, doch einheitlicher zum Tone des Ganzen.



Abbildung aus dem „Simplicissimus". Nach einem Kupferstich in Grimmelshausen, „Der aus dem Grabe der Vergessenheit wieder erstandene Simplicissimus" (1684), in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Vgl. die untenstehende Anmerkung.

Wie viel urwüchsigen Humor der Dichter auch entfaltet, wie offen er alle Verhältnisse aufdeckt und jedes Ding derb bei seinem Namen nennt, ein ernster Sinn hat das Werk als

---

Zur Erklärung des obenstehenden Bildes: Humana feritas Luporum Rapacitas (Die menschliche Wildheit Raubgier der Wölfe). — Rechts (vom Beschauer) oben nehmen Kürassiere den Simplicius mit seiner Sackpfeife im Walde mit. — „Ob zwar etliche anfingen zu metzgen, zu sieden und zu braten, daß es sahe, als sollte ein lustig Banquet gehalten werden, so waren hingegen andere, die durchstürmten das Haus unten und oben. Bettladen, Tische, Stühle und Bänke

Ganzes geschaffen. Man mag sich Grimmelshausen als einen jener komischen und satirischen Dichter vorstellen, die den Lesern heiteres Lachen erregen und doch selbst mit trübem Ernste auf ihr Werk und die Welt blicken. Gewiß, der Dichter, der mit so gutem Humor die Geschichte vom Ursprung des ersten Bärenhäuters und seiner dem Teufel versprochenen Enthaltung von aller Reinlichkeit zu erzählen wußte, war kein sauertöpfischer Moralist, und der maulhenkolischen (melancholischen) Köpfe Schmälerei hat er selber kräftig abgewiesen. Wer so zu malen versteht, den freuen Zeichnung und Farben auch ohne jede Nebenabsicht. Aber er gebrauchte „seinen gewöhnlichen lustigen Stilum", um, wie er in der Vorrede zum „Wunderbarlichen Vogelnest" betont, unter dem Schein kurzweiliger Geschichten nichts anderst zu suchen, als die Menschen zu erinnern, daß sie jederzeit in allem ihrem Thun und Lassen, Handel und Wandel die göttliche Gegenwart vor Augen haben.

Nicht bloß als eine Weiterführung des erfolgreichen simplicianischen Themas, sondern als wohlbedachte Gegenbilder zu des Simplex Lebenslauf stellte Grimmelshausen seinem Haupthelden die wunderseltsame ausführliche Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörtzerin Courage und des seltsamen Springinsfeld entgegen.

Auch Springinsfeld war einst wie Simplicissimus ein frischer, wohlversuchter und tapferer Soldat: jetzt sehen wir ihn als ausgemergelten, verschlagenen Bettler. Die Rittmeisterin Courage endet nach einem schandvollen Lagerleben als Zigeunerin und Zauberin am Scheiterhaufen. Simplicissimus hat nach vielem Irren in seinem dunklen Drange doch noch den rechten Weg der Entsagung und Sündenflucht gefunden; seine Genossen gehen elend zu Grunde. Die Zaubergabe der Courage aber, das unsichtbarmachende Vogelnest, vererbt sich weiter. Der Talisman verlockt seinen Eigner zur Sünde, stürzt ihn in Seelen- und Leibesgefahr, bis er den frommen Entschluß faßt, der verführerischen Macht freiwillig zu entsagen. Zuvor aber ermöglicht uns der Besitzer durch seine Unsichtbarkeit, wie Le Sages „Diable boiteux" durch Abdeckung der Dächer, in so manche Familiengeheimnisse hineinzublicken, die sich wie eine Novellenreihe oder wenigstens angedeutete Novellenmotive innerhalb des Rahmens der Zaubergeschichte zusammenschließen.

Wenn bei Moscherosch und Schupp die Satire noch so vielfach des Autors citatenreiche Meinung über die Dinge bringt, anstatt uns diese selbst im richtigen Lichte vorzuführen, so ist in Grimmelshausens simplicianischen Romanen die gebundene Satire frei geworden. Der Dichter sagt uns sein Urteil über die Erscheinungen und fordert das unserige heraus, indem er diese selbst uns scharf umrissen, wie sie seinem Blicke sich gezeigt haben, vor Augen stellt.

Allein welch außergewöhnliche Beobachtungsgabe und Gestaltungskraft, welch lebendiger dichterischer Sinn dazu gehörte, das zeigt die Vereinsamung, in der wir Grimmelshausen finden. Von der Schar der gewöhnlichen Nachahmer braucht man nicht erst zu reden. Aber wie weit ist der Abstand, der selbst Christian Weises satirische Romane von den simplicianischen Schriften scheidet. Als Dramatiker werden wir den Zittauer Rektor in anderem Zusammenhange kennen lernen. Seine vier Romane gehören sämtlich den Jahren an, in denen er Professor der Beredsamkeit, Dichtkunst und Politik am Gymnasium zu Weißenfels war (1670—78). Bei ihm, der nirgends den Erzieher verleugnet, ist nun die poetische Fabel wirklich nur als Einkleidung der Tugendlehren wegen da, die durch sie der kitzligen und neubegierigen Welt beigebracht werden sollen. „Indem sie sich lauter lustige und zeitvertreibende Sachen einbilde, lese und erwäge sie auch unvermerkt die klugen Lebensregeln mit."

---

verbrannten sie. Es hatte jeder seine eigne Invention die Bauren zu peinigen, und also auch jeder Bauer seine sonderbare Marter (Hintergrund links). Meinen Knän setzten sie zu einem Feuer, banden ihn, daß er weder Hände noch Füße regen konnte, und rieben seine Fußsohlen mit angefeuchtem Salz, welches ihm unsre alte Geiß wieder ablecken und dadurch also kützeln mußte (vgl. rechts vorne), daß er vor Lachen hätte bersten mögen. In solchem Gelächter bekannte er seine Schuldigkeit und öffnete den verborgenen Schatz."

Weises lehrhafter Sinn ließ ihn in den „Curiösen Gedanken von deutschen Versen" den dreifachen Nutzen der Poesie, Dienstleistung, Vergnügung der Affekte, Erholung, als ihre eigentliche Aufgabe bezeichnen. Diese Nüchternheit hinderte ihn indessen nicht, daß ihm in seiner Leipziger Studentenzeit in den „Überflüssigen Gedanken der grünenden Jugend", dem Nebenwerk gar weniger Stunden, manches in Anlehnung an Studenten- und Gesellschaftslieder einfach und frisch im Ausdruck gelang. Auch er erkennt Opitz als unser aller Meister an, aber gegenüber den neuen Narrenpossen ohne Geschicke und Gelenke sind ihm die alten Lieder mit ihren Reimen, „was bei meiner alten Großmutter Zeit ist Mode gewesen", doch lieber. Er ist einer der wenigen, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts das Volkslied nicht verachten lassen. Gedichte wie z. B. „Der ordentliche Liebesprozeß", in dem nicht ohne schalkhafte Grazie die ganze Entwickelung einer Neigung vom ersten Blickchen bis zur erloschenen Liebe in wechselnden Versmaßen zum Ausdruck kommt, gelingen ihm freilich nur ganz vereinzelt. Leichtigkeit und Rhythmus und ein Anflug glücklichen Humors können beim Lyriker nicht den Mangel wärmeren Empfindens ersetzen.



Christian Weise. Nach einem Ölgemälde in der Stadtbibliothek zu Zittau.

Auch in seinen geistlichen Liedern stört die trockene Nüchternheit. Aber wenn man von Lohensteins „Thränen", „Hyacinthen" und „Rosen" zu den „Überflüssigen Gedanken" sich wendet, so lernt man doch das Gesunde und Natürliche in diesen einfachen Liedern schätzen. Der nüchtern praktische Sinn, mit dem Weise seine Schüler fürs Leben, nicht für die Schule ausbilden will, ist in dem pedantischen Zeitalter selten genug anzutreffen. Lebensklugheit und gewandtes Benehmen ist die „Politik", die er in Dichtungen und Lehrbüchern („Politischer Redner", 1677) der Jugend einzuprägen bestrebt ist. Wer sich aber Lust und Vorteile verschaffen will, die ihm nicht zukommen, ist ein „politischer Näscher"; vor den übeln Erfahrungen eines solchen warnen Weises Romane.

„Die drei Hauptverderber" stellen in der Art von Moscherosch „Gesichten" dar, wie man am Hofe des Wendenkönigs Mistevoi hoffe, durch Religionsstreitigkeiten und Gleichgültigkeit, durch selbstsüchtige macchiavellistische Grundsätze und Alamodewesen das deutsche Vaterland zu Grunde richten zu können. Dagegen sind die beiden Romane: „Die drei ärgsten Erznarren" und „Die drei klügsten Leute in der ganzen Welt" mehr in der Art des simplicianischen „Vogelnestes" (vgl. S. 373) gehalten.

Da ein Testament von dem Erben fordert, daß er in seinem Schlosse die drei ärgsten Narren auf der Welt abmalen lasse, so muß dieser mit seinem Hofmeister durch Deutschland reisen. Die Geschichte nähert sich damit bereits der Rahmenerzählung, da die Testamentsklausel nur die Einkleidung hergibt, um eine Reihe von Einzelvorgängen, kleineren Thorheitsgeschichten zu erzählen. Nicht so ganz einfach verläuft die Handlung in den „Klügsten Leuten". Zwei eifersüchtige Ehemänner — das Motiv läßt sich ziemlich weit über Lafontaine und Ariost hinaus verfolgen — ziehen in die Welt, um sich zu vergewissern, wie es mit dem Hauptschmucke anderer Männer bestellt sei, und die drei klügsten ausfindig zu machen. Aber ihre grundlos verdächtigten Frauen setzen verkleidet den Ausreißern nach, und bis zu ihrer schließlich glücklichen Vereinigung sehen und hören beide Paare genug des Belehrenden von Narrheit und Klugheit.

Das Einzelne versteht Weise lebhaft und anschaulich darzustellen, vor naturalistischer Ausführung trägt er kein Bedenken, aber alle Augenblicke erteilt er entweder durch den Mund des Hofmeisters oder auch in eigener Person Belehrung, so daß der Leser niemals sich den Dingen hingeben kann, ein dichterischer Eindruck und innere Anteilnahme, wie Grimmelshausen sie weckt, ausgeschlossen bleibt.

Wie die Satire gerade durch das vollständige Zurücktreten der Person des Dichters und durch die zusatzlose Erzählung des Helden selbst es zur ungestört heiteren und die Thorheit vernichtenden Wirkung bringen kann, zeigt „Schelmuffskys wahrhafftige curiöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und zu Lande" (1696). Mit diesem kleinen satirischen Roman wie mit seinen Harlekinsspielen von der ehrlichen Frau Schlampampe zu Plißine (Leipzig a. d. Pleiße) hat der stud. theol., dann jur. Christian Reuter freilich zunächst das beabsichtigt, wogegen Rachel, Moscherosch, Weise sich so entschieden verwahrten: die persönliche Satire. Der Reisebericht und die Komödien, welche bei Moliere und dem alten Fastnachtspiel Anleihen machten, sollten seine Wirtin, Frau Rosine Müller, und ihre Familie die Rache des ausgewiesenen „Hausburschen" fühlen lassen. Der von den Verhöhnten angerufene akademische Senat schritt nach anderen Strafen schließlich (1699) zur dauernden Relegation des Pasquillanten, der dann noch ein Jahrzehnt lang als Dichter von Festspielen und Passionstexten in Berlin eine Rolle spielte. In Leipzig mochten die vom Spotte Betroffenen und die Behörde mit Recht dem boshaft unbarmherzigen Spötter zürnen. Aber die Wirkung, die der „Schelmuffsky" jederzeit ohne alle Kenntnis dieser persönlichen Beziehungen ausgeübt hat, beweist doch unwiderleglich, daß die deutsche Litteraturgeschichte ein Recht hat, den Leipziger Studiosus Reuter als einen ihrer frischesten Satiriker zu rühmen, dessen Begabung in größeren Verhältnissen auch für einen größeren Gegenstand der Satire ausgereicht hätte.

Schelmuffsky, das verzogene Söhnlein der „ehrlichen Frau" aus Schelmerode, das keine vierzehn Tage der Vaterstadt den Rücken gekehrt hat, erzählt im aufgeblasenen galanten Modetone eines verwegenen Kavaliers, der doch auf Schritt und Tritt den ungebildeten, feigen Knoten verrät, von seinen Amouren und Duellen, der Aufnahme, die er, „der Tebel hohl mer", in Indien bei dem großen Mogul gefunden hat. Er prahlt, wie er als braver Kerl überall ästimiert worden und mit dem Herrn Bruder Grafen Freundschaft gehalten habe. Das Unmöglichste, wie seine Fußwanderung von Hamburg nach London, erzählt er mit einer ruhigen Sicherheit, aus der ihn auch der von ihm selbst berichtete Unglaube des naseweisen kleinen Vetters, der schlauen Wetterkröte, nicht bringen kann.

In der langen Reihe der Lügendichtungen gebührt Schelmuffsky der Ehrenplatz neben dem Freiherrn von Münchhausen. Der Studentenhumor, freilich kein harmloser, hat hier ein wirkliches Volksbuch mit aller Frische und Derbheit der älteren Volksbücher geschaffen.

Reuter hatte als Satiriker einen treffenden Scharfblick bewiesen, als er seinen platten Gesellen gerade durch Erzählungen von Reiseerlebnissen sich als Aufschneider der Lächerlichkeit preisgeben ließ. Nach der Beendigung des Krieges kam das Interesse für Berichte aus fernen Ländern stark in Aufnahme. Schon Grimmelshausen hatte in dem später angehängten sechsten

Buche seinen Simplicissimus übers Meer fahren, Schiffbruch und Gefangenschaft erleiden und auf einer menschenleeren Insel sich einrichten lassen. Aber erst einige Jahrzehnte später wurden solche Schilderungen einsamen Insellebens in der deutschen Litteratur Modesache. Es bedurfte auch hierfür einer vom Ausland kommenden Anregung.

Im Jahre 1719 hat der Engländer Daniel Defoe die abenteuerlichen Erlebnisse des Matrosen Alexander Selkirk auf der Südseeinsel Juan Fernandez seinem Romane zu Grunde gelegt: „Das Leben und die seltsam überraschenden Abenteuer von Robinson Crusoe. Beschrieben von ihm selbst." Das Buch hatte sofort einen ungeheuren Erfolg. Der Übersetzung drängten in Deutschland die verschiedenartigsten Nachahmungen bis in die siebziger Jahre nach. Den Charakter eines pädagogischen Unterhaltungsbuches für Kinder hat „Robinson der jüngere" erst seit Joachim Heinrich Campes Bearbeitung (1779) angenommen. Aber schon manche der früheren Robinsonaden verwirklichten teilweise Rousseaus Idee, von der Campe sich leiten ließ, eine Lage darzustellen, „worin sich alle natürlichen Bedürfnisse des Menschen auf eine dem Geiste des Kindes sinnliche Art zeigen, und wo sich die Mittel, für diese Bedürfnisse zu sorgen, nach und nach mit eben derselben Anschaulichkeit entwickeln".

Die Anfänge der menschlichen Kultur und Gesellschaftsgründung, die mühselige Neuerfindung der seit Jahrtausenden erworbenen einfachsten Werkzeuge und Vorrichtungen durch die Arbeit und Intelligenz eines oder einiger aus dem alten Kulturboden losgerissenen Menschen auszumalen, war schon vor Defoe öfters als verlockende Aufgabe erschienen. Bis in die arabische Litteratur läßt sich die Aufstellung dieses Problems zurückverfolgen. Den Verfertigern der deutschen Robinsonaden thut man aber zu viel Ehre an, wenn man eine solche philosophische Auffassung bei ihnen sucht. Und noch weniger lassen sie sich von Europamüdigkeit und idyllischem Naturempfinden leiten. Grimmelshausens gealterter Simplicissimus hat freilich in seinem wechselreichen Leben so viel Welterfahrung gewonnen, daß nichts ihn zur Rückkehr von seiner einsamen Insel unter die lieben Mitmenschen zu bewegen vermag. Aber im übrigen ist der E. v. Kleistische Ausspruch: „Ein wahrer Mensch muß fern von Menschen sein" gar nicht nach dem Sinne der Verfasser und wohl auch nicht der Leser der Robinsonaden. Die Trennung von der bürgerlichen und mehr noch von der kirchlichen Gemeinschaft wird durchaus als ein Unglück empfunden. Die verschiedenen männlichen und weiblichen Robinsone, denn auch Jungfer Robinson und Robinsonin treten in die Schar ein, können auch in der idyllischsten Gegend das Alleinsein nicht vertragen.

Indessen auch das Inselmotiv selbst wird öfters aufgegeben, auch der erzwungene bloße Aufenthalt fern von der Heimat, etwa in türkischer Gefangenschaft, kann an Stelle der Insel treten. Um so mehr Gewicht fällt dann auf die abenteuerlichen Schicksale oder in ernster gehaltenen Robinsonaden auf den geographischen und ethnographischen Unterricht. Es kommt wohl vor, daß Missionsberichte vom Congo in Äthiopien zur Anreizung der Leser mit einem neuen Titel, „Der Geistliche Robinson" (1723), versehen werden. Das erwachte geographische Interesse suchte nach dem Maße der damaligen Kenntnis in den Robinsonaden wie heute bei ungleich gesteigerten wissenschaftlichen Ansprüchen und technischen Mitteln in Jules Vernes Reiseberichten mit Aufregung gewürzte unterhaltende Belehrung.

Anderseits will bald auch jeder Landesteil seinen eigenen Robinson haben. Selbst in das sonst so streng vom deutschen Büchermarkt abgeschlossene Österreich dringt die Robinsonade ein, so daß ein böhmischer und oberösterreichischer, ein steyrischer und Wiener Robinson neben einem „Magyar Robinson" auftauchen. Daß da im Reiche sich die italienischen und holländischen,

schwäbischen, thüringischen, sächsischen, kurpfälzischen Robinsone tummeln, ist selbstverständlich. Ein großer Teil dieser Robinsonaden sind einfache Abenteuerromane, die mit dem englischen Urbilde nur noch durch den zugkräftigen Namen verbunden sind.

Die weitaus bedeutsamste aller deutschen Robinsonaden liegt in den vier Bänden der „Insel Felsenburg" vor, die der Stolbergische Hofagent Johann Gottfried Schnabel zwischen 1731 und 1743 unter dem Namen Gisander herausgegeben, Ludwig Tieck 1827 einer Erneuerung wert gehalten hat, nachdem schon vorher romantische Dichter wie Arnim aus der ausgedehnten Rahmenerzählung manches wieder hervorgezogen hatten. In Stolberg am Harz hat Schnabel, nachdem er im Hauptquartier Prinz Eugens Augenzeuge seiner niederländischen Feldzüge gewesen war, in den dreißiger Jahren eine Zeitung, die „Stolbergische Sammlung neuerer und merkwürdiger Weltgeschichte", herausgegeben. Aber kein anderes Werk als die „Insel Felsenburg", und auch diese nur in den ersten beiden Teilen, hat von seinem schriftstellerischen Können dauerndes Zeugnis abgelegt. Schnabel läßt die einzelnen Mitglieder der Felsenburger Kolonie, die sich aus den verschiedensten Lebensstellungen zusammengefunden haben, ihre wunderlichen Fata aus der alten Heimat erzählen. Auf diese Art verbindet er die novellistische Sittenschilderung der deutschen Verhältnisse mit der Robinsonade. Die Rahmenerzählung erscheint hier völlig ausgebildet.

Albertus Julius, ein geborener Sachse, ist mit seinem Herrn und dessen junger Gemahlin durch Schiffbruch auf die scheinbar unzugängliche, im Innern aber paradiesische Insel Felsenburg verschlagen worden und wird nun hier der Stammvater eines blühenden, starken Geschlechtes. Durch Anwerbung deutscher Handwerker und eines lutherischen Predigers erwächst ein wohlgeordnetes Gemeinwesen, das seine Unabhängigkeit auch gegen holländische Habgier zu verteidigen weiß.

Wie für die realistische Schilderung der Fata der einzelnen, so weiß Schnabel auch für die Idylle und das fromme Eheleben des ersten Paares den Ton glücklich zu treffen. Es fehlt nicht an dem konventionellen Geisterspuk und den erbaulichen Moralien. Aber Naturempfinden und Verständnis für das soziale Problem des Robinsonstoffes hat der geschickte und kenntnisreiche Schriftsteller entschieden besessen.

Mit der Schilderung des glückseligen Zustandes des Felsenburger Gemeinwesens, in dem weder religiöser Hader noch soziale Scheidung der Stände, weder Luxus noch Armut eine Stätte finden, mündet Schnabel in die Schar der Staatsromane ein. Opitz hatte schon 1626 eine Übersetzung von Johann Barclays, des in Frankreich naturalisierten Schotten, lateinischer „Argenis" (1621) gegeben, in der die Zustände des von Parteien zerrissenen Frankreich unter dem letzten Valois unter durchsichtiger Maske geschildert wurden. Aber einen selbständigen, ernsten Beitrag zu den von Platons „Republik" bis Campanellas „Sonnenstaat" und Thomas Morus' „Utopia" sich erstreckenden dichterisch-philosophischen Versuchen in Ausmalung des Idealstaates, der „Schlaraffia politica", hat die deutsche Litteratur erst hart am Schlusse des Jahrhunderts, 1699, mit der Schilderung des wohleingerichteten, „von vielen gesuchten, aber nicht gefundenen Königreichs Ophir" geliefert. An Ansätzen dazu hat es seit dem Bekanntwerden der „Argenis" nicht gefehlt. So scharf der politische Roman gegen Hofleben und „Hoffschule" loszieht, das höfisch-politische Element setzt sich im heroisch-galanten Romane doch fest.

Zu Madeleine de Scudérys berühmtem Hauptwerke, den zehn Bänden ihres „Artamène ou le grand Cyrus" (1649—53), ist wie zu Barclays „Argenis" ein eigener Schlüssel herausgegeben worden. Und so erfahren wir, daß hinter den alten Perserhelden die politischen und gesellschaftlichen Koryphäen aus den Tagen der Fronde versteckt seien. Der große König Cyrus ist der große Condé, Therpandre der Dichter Malherbe, Arthénice die Herrin des Hôtels

Rambouillet, das Haupt einer bestimmten litterarischen Schule. So bekamen die im grauen Altertum oder fernsten Orient spielenden Romane ein ganz naheliegendes Interesse. Der Kostümereiz des historischen Romans verband sich mit der Neugierde, die einer jüngsten Vergangenheit und ihren noch lebenden Trägern gebührte. Allerdings vermochte nur der kleinere Teil der heroisch-galanten Romane so das politische Element des Staatsromans zu Hilfe zu rufen, die modische Verbindung fand aber auch in deutschen Romanen statt; auch der fürstliche Romandichter in Braunschweig hat seiner „Römischen Oktavia" einen eigenen Schlüssel nach Art des zum „Großen Cyrus" gelieferten beigegeben.

Anton Ulrich, Herzog von Braunschweig-Lüneburg.
Nach dem Stich von C. Chr. Heiß, in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

Dem Range nach gebührt der Vortritt dem Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg. Er, der wegen seiner „vortrefflichen Inventiones" und „anmutig deutschen Wohlredenheit" in der Fruchtbringenden Gesellschaft als der „Siegprangende" gefeiert wurde, brachte den von Heinrich Julius (vergl. oben) gepflanzten Dichterlorbeer der braunschweigischen Welfen wieder zu neuen Ehren. Mit den fünf Bänden seiner „Durchlauchtigen Syrerin Aramena" (1678) und den sechs Teilen der nach mancher Überlegung ausgeführten „Römischen Oktavia" (1711) hat der gelehrte Schüler von Schottelius dem Geschmack der modisch gebildeten Leserkreise es zu Danke gemacht. In seinem „Fürstlichen Davids-Harpfen-Spiel" hatte er schon vorher den protestantischen Gesangbüchern einige formal gut gelungene Lieder geliefert. Das galante Schäferwesen in der syrischen Patriarchenzeit wie die Verarbeitung der römischen Kaisergeschichte entsprach seinen und seiner Zeitgenossen Lieblingsneigungen. In der „Geschichte der Prinzessin Solane", einer der unzähligen Episoden der „Oktavia", ist die Geschichte vom Grafen Königsmark, deren Anziehungskraft noch Schillers und Heyses Dramatisierungsversuche bewiesen haben, verborgen. Die wirkliche Weltbildung des hochstehenden, ebenso prunkliebenden wie thatkräftigen Autors, eine treue Miniaturnachahmung des Versailler Sonnenkönigs, gibt seinen Romanen manchen Vorzug vor jenen der gleichzeitigen zünftigen Schriftsteller. Wo ein so gewandter, kluger Fürst seine Ansichten ausspricht, mußte es für die Zeitgenossen Wert haben, sie kennen zu lernen. Aber die schwerfällige und weitschweifige Anlage der pseudohistorischen Dichtungen wird auch dadurch um nichts gebessert.

Groß Rühmens ist mit dem ganzen heroisch-galanten Roman des 17. Jahrhunderts, diesen „tollgewordenen Encyklopädien", wie sie Eichendorff in seiner „Geschichte des deutschen Romans" wegen ihrer Aufstapelung alles möglichen, besonders historischen Wissens innerhalb der

zimperlichen Liebesgeschichten spöttisch nannte, ja überhaupt nicht zu machen. Indessen treten die litterarischen Neigungen weiter Kreise der Bevölkerung doch in dem Charakter der bevorzugten Unterhaltungslitteratur am deutlichsten hervor. Der Roman ist nach A. W. Schlegels Ausspruch der Punkt, wo die Litteratur am unmittelbarsten das gesellige Leben berührt. Der heroisch-galante Roman hat weit ins 18. Jahrhundert nachgewirkt, noch bei Wieland begegnen wir seinen leisen Nachschwingungen. Die Tadler des neueren historischen Romans haben gern bei Dahns „Kampf um Rom" und Ebers' „Ägyptischer Königstochter" auf Lohensteins „Arminius und Thusnelda" und Herzog Anton Ulrichs „Syrerin Aramena" verwiesen, ja sie wollten in dem modernen Geschichtsroman nur ein zeitgemäß verändertes Wiederaufleben des alten pseudo-historischen Romans sehen. Das ist nun freilich eine starke und ungerechte Übertreibung; an einen Einfluß der älteren auf die neueren Romandichter ist gar nicht zu denken.

Aber auch in anderem Zusammenhange kann der heroisch-galante Moderoman des 17. Jahrhunderts besondere Beachtung von seiten der Litteraturgeschichte fordern. Die Abhängigkeit der deutschen erzählenden Litteratur von französischen Vorbildern macht sich durch alle Jahrhunderte geltend. Das mittelhochdeutsche höfische Epos wie der in der Übergangszeit des 14. und 15. Jahrhunderts auftretende Prosaroman sind Bearbeitungen französischer Vorlagen. Ihnen schließt sich die Herrschaft der Amadisromane (vgl. S. 369), die uns aus Frankreich zugingen, an. Die zweite Hälfte des 17. und der Anfang des 18. Jahrhunderts ist dann von der Nachahmung der Erzählungen von Gomberville, Calprenède, Scudéry, eben unserem heroisch-galanten Roman, ausgefüllt. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts übernimmt der englische Roman die Führung, die er dann erst etwa im dritten Jahrzehnt des neunzehnten wieder dem französischen überläßt. So erscheint der heroisch-galante Roman der Zesen, Bucholtz, Anton Ulrich als ein Glied in der langhinschleppenden Kette, die unsere Erzählungslitteratur an die französischen Vorbilder bindet. Der auf Sinnentäuschung berechnete Ausstattungsprunk der Versailler Hofkunst viel mehr als die große vornehme Poesie des Zeitalters Ludwigs XIV. drückt diesem Romane das Gepräge auf.

Die Übertragung der neuausgebildeten französischen Erzählungskunst auf die deutsche Litteratur verdanken wir, wenn es anders Dank verdient, Philipp von Zesen. Als Gründer einer Sprachgesellschaft und Sprachreiniger ist der „Wohlsetzende" und „Färtige" uns bereits im Gefolge der Fruchtbringenden Gesellschaft entgegengetreten (vgl. S. 340). Aber vielseitig und umfassend war auch seine eigene schriftstellerische Thätigkeit. Sein staatspolitisches Buch über das Gemeinwesen der vereinigten Niederländer („Niederländischer Leue") und die „Geschichte der Stadt Amsterdam" sind die Früchte seines wiederholten längeren Aufenthaltes in Holland, das ihm, ehe er schließlich in Hamburg Rast fand, seine zweite und eigentliche Heimat geworden war. Er verfaßt geschichtliche Werke und trägt aus unterschiedlichen Land- und Reisebeschreibungen eine „umbständliche und eigentliche Beschreibung von Africa" zusammen (1670), gibt Gebetbücher für Frauenzimmer heraus und übersetzt ein französisches Handbuch der Kriegsbaukunst. Er war eben Litterat von Beruf, der sich mit schriftstellerischer Arbeit sein Brot verdienen mußte, während alle anderen Dichter des 17. Jahrhunderts ihre feste bürgerliche Beschäftigung hatten und ihre Schriftstellerei nur als das Werk müßiger Nebenstunden betrieben.

Zu dem Gegensatze und den Streitigkeiten mit seinen dichtenden Genossen, in die Zesen mehr als jeder andere geriet, trug diese seine Stellung — man kann sie im Unterschiede zum Litteraturbetrieb des 17. Jahrhunderts eine moderne nennen — sicherlich viel bei. Er mochte sich aber auch nicht der allgemeinen Bewunderung für Opitz, so wie es gefordert wurde, anschließen, schrieb

selbst Poetiken und bevorzugte in seinen eigenen Gedichten („Frühlingslust", 1642; „Dichterisches Rosen- und Lilienthal", 1660) den Daktylus und Mischung der Versmaße. Mit Klangwirkungen liebte er fast nach Art der Nürnberger zu spielen, aber seine Lieder enthalten auch ein wirklich musikalisches Element. Er ist nirgends tief, aber ernst und heiter; in Frömmigkeit und Liebe weiß er sich gewandt und anmutig als Lyriker auszudrücken.

Im Romane trat er nach einem mißglückten Versuche in der Hirtendichtung 1645 zugleich mit einer eigenen (Ritterholds von Blauen) „Adriatischen Rosemund" und der Übersetzung von Scudérys „Durchlauchtigem Bassa Ibrahim" hervor. Mit dieser Einführung des französischen Moderomans lieferte er zugleich dem fünfzehnjährigen Lohenstein den Stoff für sein erstes Trauerspiel, wie er ihm durch seinen folgenden Originalroman, „Die afrikanische Sofonisbe", die Anregung zu seiner späteren Tragödie „Sophonisbe" gab. Mit der heiligen Staats-, Lieb- und Lebensgeschichte „Assenat" (1670) und „Simsons Helden- und Liebesgeschichte" (1679) führte Zesen die so begonnene Romandichtung unter großem Beifalle fort. Die biblischen Stoffe — „Assenat" bildet ein Gegenstück zu der arabisch-persischen Umdichtung der Josephlegende in „Jussuff und Suleicha" — mußten, „in diese schmeidige Form eingerichtet", den bibelfesten Lesern diese Romane besonders empfehlen. Rühmte sich der Dichter doch auch, daß er die „Altheiten der Jüden" ebenso benutzt habe, wie er viel Dings aus eigener Erfindung mit eingeführt habe.

Diese Romane sollten zugleich unterrichten. Wenn die meisten von ihnen auch nicht so reichlich mit gelehrten Anmerkungen und lateinischen Belegstellen ausgestattet wurden, wie dies Lohenstein bei seinen Trauerspielen für nötig hielt, so gehören die gelehrten Diskurse, Geschichtsauszüge und Beschreibungen doch ebenso zu den wesentlichen Bestandteilen dieser Romane wie die Schilderung der Liebesgefühle selbst in wohlgezierten unendlichen Reden. In der „Assenat" sind die Wunderbauten des Nillandes mit einer pedantischen Genauigkeit und Heranziehung von gelehrtem Apparate beschrieben, daß man wohl von einem Ebers des 17. Jahrhunderts sprechen könnte.

Der talentvolle Vielschreiber Eberhard Werner Happel aus Hessen (1647—90), der in Hamburg wohl dem Kreise Zesens angehört haben wird, hat drei Romane verfaßt, in deren jedem die geographisch-politische Beschreibung eines der drei alten Weltteile den Hauptinhalt bildet. In einer Reihe anderer Romane hat er als ein Vorläufer Gregor Samarows die Zeitgeschichte behandelt. Daneben hat er freilich auch einmal, in Weises Bahnen wandelnd, zur Lehre und Warnung in dem „akademischen Romane" das Studentenleben fürgebildet.

Neben Zesen und dem Herzog treten Bucholtz, Ziegler und Lohenstein als die angesehensten und einflußreichsten aus der Schar der Verfasser von Moderomanen hervor, denen der volkstümlich gehaltene Simplicianische Sittenroman und Robinsonsche Aventurierroman scharf getrennt und von den maßgebenden litterarischen Kreisen gering geachtet gegenübersteht.

Der braunschweigische Superintendent Andreas Heinrich Bucholtz hat seine beiden umfang- und personenreichen Romane „Des christlichen Teutschen Großfürsten Herkules und der böhmischen königlichen Fräulein Valiska Wundergeschichte" (1660; neue Auflagen wurden noch 1666, 1676, 1693, 1728, 1744 nötig) und die „Anmutige Wundergeschichte der christlichen königlichen Fürsten Herkuliskus und Herkuladisla" (1665) geschrieben, um der teuflischen Kunst der schandsüchtigen Amadisbücher entgegenzuwirken.

Nicht allein das weltwallende, sondern zugleich auch das geisthimmlische Gemüt soll durch die der Erzählung eingemischten christlichen Unterrichtungen erquickt werden. Selbst die schnödesten Mannes- und Weibesbilder, die zur ins Lichtsetzung der Tugendsamen leider nicht zu entbehren sind, werden nur unter zuchtliebender Redeart eingeführt. Bucholtz selbst hat es für nötig gehalten, seinen Romanen eine

Inhaltsangabe und einen „Rahmen-Zeiger" (Personenverzeichnis) voranzustellen. Allein trotz dieser Hilfe steht man der wirren Masse sich stets wiederholender Entführungen und Scharmützel mit Räubern, Verkleidungen und Zweikämpfen, Schlachten und Bekehrungsversuchen hilflos gegenüber. Von Kriegszügen in Schweden werden wir zur Feier der olympischen Spiele, von dem Rom des Imperator Alexander Severus nach Tyrus und Prag versetzt; Perser und Franken messen ihre Kräfte miteinander, Parthen, Wenden, Friesen, Panonier rücken zum Kampfe an. Gespenster und Teufel helfen dem frommen Dichter die Verwirrung steigern, Verräter werden gespießt und Räuber gekreuzigt, die Tugend findet ihren ehelichen Lohn. Von dem altbewährten Mittel des griechischen Romans, die Verlobten durch das Eingreifen von Land- und Seeräubern zu trennen und allen erdenklichen Gefahren auszusetzen, macht Bucholtz einen mehr als freigebigen Gebrauch. Das rührende Motiv der alten Freundschaftssage dient bei dem Freundschaftsbunde des deutschen Fürstensohnes Herkules und des böhmischen Königssohnes Ladisla, der selbst durch Herkules' Bekehrung und Ladislas Festhalten am Heidentume nicht gelockert wird, nur dazu, die Planlosigkeit des ganzen Romans noch zu steigern, die Abenteuer zu verdoppeln.

Und doch haben gerade Bucholtzens Romane die größte Wirkung ausgeübt. Noch Goethes „Schöne Seele", Fräulein von Klettenberg, erzählt, daß ihr in ihrer Jugend der „christliche deutsche Herkules" das liebste Buch war; „die andächtige Liebesgeschichte war ganz nach meinem Sinne". Nur die Christenverfolgungen in Herzog Anton Ulrichs „Römischer Oktavia" behielten noch den Preis vor der in allen Fährlichkeiten so eifrig betenden Valiska.

Heinrich Anshelm von Zieglers „Asiatische Banise oder blutiges doch mutiges Pegu" (1688; noch 1766 in 10. Auflage erschienen) fand als dramatischer Stoff noch in der Gottschedschen Schule Gnade, und der grausame Usurpator Chaumigrem, dem der tapfere Prinz Balakia von Ava nur mit äußerster Gefahr Banisens himmlische Schönheit entreißt, war eine Hauptperson auch auf dem Puppentheater des Knaben Wolfgang Goethe. Zieglers „mit dem Mantel einer Helden- und Liebesgeschichte bedeckte historische Wahrheit", welcher Staatsumwälzungen in Hinterindien zur thatsächlichen Grundlage dienten, genießt den Romanungetümen des Herzogs und des Superintendenten von Braunschweig gegenüber den Vorzug einer übersichtlichen und geschlossenen Handlung. Die Charaktere treten zwar in grellen Farben, aber doch deutlicher hervor, und der Stil der Darstellung ist bedeutend besser, als der den Spott herausfordernde Schwulst der Einleitungssätze befürchten läßt.

„Blitz, Donner und Hagel, als die rächenden Werkzeuge des gerechten Himmels, zerschmettern den Pracht deiner goldbedeckten Thürme, und die Rache der Götter verzehre alle Besitzer der Stadt: welche den Untergang des königlichen Hauses befördert, oder nicht solchen nach äußerstem Vermögen, auch mit Darsetzung ihres Blutes, gebührend verhindert haben. Wollten die Götter, es könnten meine Augen zu donnerschwangern Wolken und diese meine Thränen zu grausamen Sündfluten werden: Ich wollte mit tausend Keulen, als ein Feuerwerk rechtmäßigen Zorns, nach dem Herzen des vermaledeiten Bluthundes werfen, und dessen gewiß nicht verfehlen."

Natürlich macht sich der marineske Stil, der in der Lyrik und den Heldenbriefen wie im Drama der Schlesier herrscht, auch in den Kunstromanen geltend. Aber selbst von Casper von Lohenstein, der schon nach wenigen Jahrzehnten als der Hauptvertreter dieser schwülstigen, unnatürlichen Schreibart auf die Anklagebank kam, ist in den Berliner Litteraturbriefen von Mendelssohn gerühmt worden, daß an vielen Stellen seiner „sinnreichen Staats-, Liebes- und Heldengeschichte Arminius und Thußnelda" (1689, wiederholt 1731) gedrungene Kürze, runder Periodenbau und eine Beredsamkeit, „die am Erhabenen grenzete", zu finden seien. Und die Anerkennung ist nicht so ganz unverdient. Nur darf man das Lob der gedrungenen Kürze nicht von der Anlage des ungeheuren Romans, den Lohenstein selbst nicht mehr vollenden konnte, verstehen. Denn nicht „vor ein bloßes Gesichte oder sogenannten Roman" sollte die Arbeit gelten, sondern unter dem Zucker der Liebesbeschreibungen sollte spielend und unvermerkt

eine Würze nützlicher Künste und ernsthafter Staatssachen eingemischt und Ekel vor unnützen Büchern auch bei zärtlichen Gemütern erweckt werden.

In der Verbindung der erdichteten Geschichte mit den lehrhaft wissenschaftlichen Bestandteilen der Arbeit ist Lohenstein mit viel größerer Gewandtheit als etwa Bucholtz verfahren. Hier und da hat er beides sogar derart geschickt verschmolzen, daß Wieland, als er für sein Epos „Hermann" die Episode von der durch Varus' Lüsternheit in den Tod getriebenen Tochter des Sikambernherzogs Melo aus Lohensteins Roman auswählte, die von Lohenstein erfundene Zwischenfabel für ganz und gar historisch wahr hielt.

Das patriotische Element, das schon bei Hutten mit der Arminiusfabel unlösbar verbunden in die Litteratur eindrang und bis heute allen Arminiusdichtungen treu geblieben ist, wurde auch Lohenstein nicht vernachlässigt. Ja das patriotische Bestreben hat ihn so weit geführt, daß er den Deutschen einen Anteil an der Weltgeschichte einräumte, wie er in solcher Ausdehnung uns doch nicht zukommt. In Erzählungen und Prophezeiungen weiß er die ganze römische und deutsche Geschichte bis zu seinen Tagen herab dem Romane einzuverleiben. Aber gerade bei der an sich lobenswerten Hervorhebung deutschen Wesens kommt der schroffe Gegensatz, in dem diese pedantische, zeremoniensteife, mühsame Kunstpoesie zu allem Natürlichen und Volkstümlichen steht, erst recht zum Bewußtsein. Mochte im einzelnen sich auch noch so viel Talent unter diesem gelehrt fremdartigen Wuste regen, unsere ganze Litteratur, wie sie unser verkümmertes nationales Dasein am Schlusse des 17. Jahrhunderts widerspiegelt, wird am treffendsten durch Goethes Urteil gekennzeichnet:

„Deutschland, so lange von auswärtigen Völkern überschwemmt, von andern Nationen durchdrungen, in gelehrten und diplomatischen Verhandlungen an fremde Sprachen gewiesen, konnte seine eigne unmöglich ausbilden. Es drangen sich ihr zu so manchen neuen Begriffen auch unzählige fremde Worte nötiger- und unnötigerweise mit auf, und auch für schon bekannte Gegenstände ward man veranlaßt, sich ausländischer Ausdrücke und Wendungen zu bedienen. Der Deutsche seit beinahe zwei Jahrhunderten in einem unglücklichen tumultuarischen Zustande verwildert, begab sich bei den Franzosen in die Schule, um lebensartig zu werden, und bei den Römern, um sich würdig auszudrücken. Dies sollte aber auch in der Muttersprache geschehen, da denn die unmittelbare Anwendung jener Idiome und deren Halbverdeutschung sowohl den Welt- als Geschäftsstil lächerlich machte. Überdies faßte man die Gleichnisreden der südlichen Sprachen unmäßig auf und bediente sich derselben höchst übertrieben. Ebenso zog man den vornehmen Anstand der fürstengleichen römischen Bürger auf deutsche kleinstädtische Gelehrtenverhältnisse herüber und war eben nirgends, am wenigsten bei sich, zu Hause."

Noch hatte man aber nicht einmal ein Gefühl der eigenen Mängel. Man glaubte es so herrlich weit gebracht, die Ausländer durch Übersetzungen und Nachahmungen vollkommen erreicht zu haben, wie dies der Kieler Professor und Polyhistor Morhof (vgl. S. 391) 1682 in seinem „Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie", der ersten Litteraturgeschichte in deutscher Sprache, mit großer Befriedigung ausdrücklich anerkannte. Groß war daher die Entrüstung, als der französische Jesuit Dominique Bouhours 1671 in seinem Buche „Les entretiens d'Ariste et d'Eugène" in dem Abschnitte vom bel esprit „uns armen Teutschen die scharfe Lektion" erteilte, ein deutscher oder moskowitischer Schöngeist, wenn es solche in der Welt gebe, gehöre zu den seltsamen (singulière) Erscheinungen, über deren Vorhandensein man sich nicht genug wundern könne. Der Schöngeist vertrage sich nicht mit der plumpen Natur und den wuchtigen Körpern der nördlichen Völker.

Die Entrüstung über dies frühere Urteil war noch nicht verwunden, als 1740 in den französisch-deutschen Briefen zweier in Braunschweig lebender Franzosen die höhnische Aufforderung erging, auf dem deutschen Parnasse doch einen esprit créateur, d. h. einen einzigen Dichter

aufzuweisen, der nicht bloß durch entstellende Benutzung (défiguré) der besten französischen, englischen, italienischen Dichter, sondern aus eigener Kraft ein wirklich berühmtes und rühmenswertes Werk geschaffen hätte. Noch der junge Klopstock in Schulpforta flammte auf über diese neue Herausforderung, wie das ältere Geschlecht und Gottsched über das Absprechen des bel esprit sich erzürnt hatten. Allein das Schlimmste an diesem Hohne war eben, daß wir in der That weder am Ausgang des 17. Jahrhunderts noch 1740 ein selbständiges Werk eines genial schaffenden Dichters aufzuweisen hatten, für das wir vom Auslande Anerkennung zu fordern berechtigt gewesen wären. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts tritt die Wandlung ein, die sich langsam und im stillen, aber sicher vorwärtsschreitend vorbereitet hatte.

---

3. Erwachen eines neuen geistigen Lebens. Überwindung des Marinismus und Beginn des englischen Einflusses.

Für den politischen Zustand Deutschlands traf beim Eintritt in das 18. Jahrhundert noch völlig die Schilderung zu, die der aufgeklärte Vertreter des Naturrechts, Samuel Pufendorf (1632—94), seinen Severinus von Monzambano in dem berühmten „gründlichen Bericht von dem Zustand des heiligen römischen Reiches deutscher Nation", wie der Westfälische Friede es gestaltet hatte, vortragen ließ (1667): Deutschland sei ein irregulärer Körper, desgleichen in der ganzen Welt nicht anzutreffen wäre. „Nachlässiger Leichtsinn etlicher Kaiser, Ehrgeiz der Fürsten, Meutereien der Pfaffen, Aufruhr der Stände und daraus entstandene innere Kriege haben das reguläre Reich in eine so unzierliche Form gebracht, daß es nicht einmal ein regnum limitatum (eingeschränkte Monarchie) mehr ist, obgleich die äußere Gestalt desselben noch einige Merkmale davon anzeigt." Das Reich sei nur mehr ein getrenntes Wesen, ein Mittelding zwischen Regnum und Konföderation. Dieses System ungleich verbundener Gesellschaften müsse aber immerwährend zu innerlichen Zerrüttungen Anlaß geben. „Und wie man einen Stein von der Höhe des Berges wohl sehr leicht herabrollen, aber nicht ohne Mühe wieder auf den Gipfel bringen kann, so kann auch Deutschland nicht ohne große Unruhe und allgemeine Konfusion wieder reformiert und reguliert werden."

Dazu war nun noch für lange hinaus keine Aussicht vorhanden. Aber in dem „alten sturzdrohenden Hause wohnte", wie Schiller am Schlusse des 18. Jahrhunderts rühmen durfte, „ein strebendes Geschlecht". Daß es zu selbständiger weiterer Mitarbeit an den Aufgaben des europäischen Geisteslebens, dem es durch die religiöse Bewegung des 16. Jahrhunderts neue Bahnen gewiesen hatte, berufen sei, das zeigte eben der scharfe Kritiker der Reichsverfassung, Pufendorf selbst. Die Ideen des Niederländers Hugo Grotius und des Engländers Hobbes über Recht und Staat wußte der Heidelberger Professor zu einem großen eigenen System über Natur- und Völkerrecht auszubilden. Dem Großen Kurfürsten, der ihn aus Schweden nach Berlin zog, widmete er die Schrift, in der er den Anspruch des Einzelnen auf Gewissensfreiheit und zugleich die staatlichen Rechte gegenüber den Religionsgenossenschaften verfocht.

Unter dem gewaltigen Eindrucke von Pufendorfs Naturrecht regten sich in dem jungen Christian Thomasius (1655—1728) die ersten Zweifel an der streng Lutherischen Orthodoxie, die in seiner Vaterstadt Leipzig noch unangefochten herrschte. Als er nach einer holländischen Reise von 1684 an selbst als juristischer Docent in Leipzig auftrat, begann er damit nicht

nur den Kampf für Pufendorfs naturrechtliche Lehren, sondern auch bereits den Kampf für die Aufklärung überhaupt. Thomasius, so sehr er in manchen Dingen, vor allem in seiner Stellung zum Pietismus, von dem späteren Haupttrupp der Aufklärer abweicht, ist doch der erste frühe Vorläufer und Vorkämpfer der Aufklärung. Obgleich Schiller die Art, wie Thomasius gegen die Pedanterei des Zeitalters zu Felde zog, selbst noch pedantisch genug fand, rühmte er doch das Schauspiel, wie sich Thomasius als ein Mann von Geist und Kraft aus dieser Pedanterei loswindet, seinen Zeitgenossen gegenüber ein Philosoph, ja ein Schöngeist.

Durch immerfort und schnell wiederholte Streiche wußte er seine zopfigen akademischen Feinde in Leipzig zu beunruhigen. Die sechs Jahre seiner Leipziger Lehrthätigkeit sind angefüllt von Streitigkeiten, ohne daß den herrschenden Gegnern die Unterdrückung des unbequemen Neuerers gelungen wäre. Thomasius war zwar nicht der erste noch zu seiner Zeit in Deutschland der einzige, der sich unterstand, akademische Vorlesungen in deutscher Sprache zu halten und sogar mit deutschem Programm und Anschlag dazu einzuladen, das schwarze Brett so zu entweihen. Aber ihm blieb es vorbehalten, durch seinen „Discours welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle?“ (1687) der deutschen Sprache zuerst die feste Stellung im Universitätsunterrichte zu erobern. Die Vorlesung selbst, die durch diesen Diskurs eröffnet wurde, behandelte eins der vielen Bücher des tiefsinnigen spanischen Popularphilosophen Balthasar Gracian (1600—1685), seine „Grundregeln, vernünftig, klug und artig zu leben“. Die Schriften des lebensklugen, freigesinnten, spanischen Jesuiten sind von Thomasius auch sonst fleißig zu Rate gezogen worden, wie sie auf die ganze Litteratur der deutschen „Politiker“, als deren Hauptvertreter im Romane Weise gelten kann, bedeutenden Einfluß ausübten.



Christian Thomasius. Nach dem Stich von M. Bernigeroth.

Die Nachahmung der Franzosen, die Thomasius fordert, soll uns nicht von ihnen abhängig machen, sondern im Gegenteil zur Selbständigkeit erziehen. So sollten wir gerade von ihnen lernen, die Muttersprache hochzuhalten, anstatt die lateinische Sprache für das wesentliche Stück eines gelehrten Mannes anzusehen. Sprachen seien wohl Zieraten eines Gelehrten, aber an sich selbst machten sie niemand gelehrt; durch Übersetzungen sollten wir unsere deutsche Sprache für die philosophischen und höherer Fakultäten Lehren zu fördern streben.

Weitere Kreise des deutschen Publikums zum guten Geschmack und zur Lebensklugheit (parfait homme sage) zu erziehen, sollte ihm ein neues Unternehmen dienen. In den Jahren 1688 und 1689 gab Thomasius die erste deutsche Monatschrift heraus: „Scherz- und ernsthafte, vernünftige und einfältige Gedanken über allerhand lustige und nützliche Bücher und Fragen“. 1682 hatte der Professor Otto Mencke zu Leipzig nach dem Muster des Pariser „Journal des savans“, die erste Zeitschrift für wissenschaftliche Kritik in

Deutschland, die natürlich lateinisch geschriebenen „Acta eruditorum" (in 117 Bänden bis 1782 erscheinend) gegründet.

Das erste deutsche schönwissenschaftliche Unterhaltungsblatt trifft wohl in etwas jener Vorwurf Schillers, daß Thomasius den Krieg gegen die Pedanterei selbst noch nicht ganz frei von Pedanterei geführt habe. Aber viele der späteren moralischen Wochenschriften tragen den gleichen Fehler ohne die Vorzüge dieses ersten journalistischen Wagnisses. In Gesprächen und Berichten leitet Thomasius hier einen Kampf ein, der durchaus als ein Kampf für die Aufklärung gegen orthodoxe Engherzigkeit, scholastische Philosophie, juristischen Formelkram zu bezeichnen ist. Auch die neuere deutsche Dichtung findet bereits Beachtung, wenn Thomasius' poetisches Urteil sich seinen Zeitgenossen dabei auch nicht so überlegen erwies wie sein philosophisches. Aber durch dieses journalistische Unternehmen erfuhren weitere Kreise erst überhaupt von dem Vorhandensein neuer geistiger Strömungen. „Wird die Gelahrtheit", lautet ein Satz von Thomasius, „als ein geschlossen Handwerk behandelt, so kann die Wahrheit ihre Zweige nicht weit austreiben." Indem er die gelehrten lateinischen Schranken durchbrach und die ganze Nation zum Miterwerbe neuer, vorurteilsloserer Anschauungen einlud, diente er in seiner Zeitschrift der von ihm erkannten Wahrheit und der geistigen Befreiung.

Als man in Leipzig ernstlich daran war, dem gefährlichen Neuerer das Handwerk zu legen, wußte er sich in Berlin die Erlaubnis zu verschaffen, in Halle Vorlesungen zu halten. Sein Name mußte erst Studenten hinziehen, aber nach vier Jahren konnte er bereits auf die Gründung der Universität Halle (1694) als eine Folge seiner kühn unternommenen Lehrthätigkeit hinblicken. Schon 1709 erlebte der Vertriebene die Genugthuung, eine Berufung nach Leipzig ausschlagen zu können.

Zu der Gründung und dem raschen Aufblühen der neuen preußischen Universität wirkten die schon wenige Jahre später entzweiten Strömungen der Aufklärung und des Pietismus zusammen. Seit 1692 war der Pietismus in Halle durch August Hermann Francke (geb. Lübeck 1663, gest. Halle 1727), den Stifter des segensreichen Halleschen Waisenhauses, vertreten. Die Befehdung durch die Vorkämpfer der starren Konkordienformel, unter der in Leipzig Thomasius wie Francke zu leiden hatten, mußte beide zusammenführen, und Thomasius zeigt sich einige Jahre lang in seinen Schriften ganz beherrscht von der pietistischen Strömung. Aber der Bundesgenosse gegen die verfolgungssüchtige Orthodoxie erwies sich in Halle sehr bald der aufklärerischen Philosophie des Thomasius und seiner Nachfolger im Grunde nicht minder entgegengesetzt als dem alten gemeinsamen Gegner.

So naturgemäß es ist, daß in der im Besitze ruhenden Kirche Dogma und äußerliches Formenwesen allmählich als das Wesentliche der Religion angesehen und als solches geschützt werden, ebenso in der menschlichen Natur begründet ist es auch, daß wärmer empfindende Gemüter und phantasiebegabte Geister sich von diesem offiziellen Kirchentum nicht befriedigt fühlen. Die rege religiöse Einbildungskraft leitet, wie wir bei Jakob Böhme und Angelus Silesius gesehen haben, zur Mystik. Das Phantasie- wie das Gemütsbedürfnis führt zum Gegensatz und zur Absonderung von den erstarrten oder dem Glaubenseifer für erstarrt geltenden gebräuchlichen Formen der Gottesverehrung. Die Gleichgesinnten schließen sich als separatistische Genossenschaften zusammen, um auf eigene Façon einen sichereren und näheren Weg zum Seelenheile zu finden. Nun hatte gerade die lutherische Kirche im Laufe des 17. Jahrhunderts die Dogmenlehre und die mit ihr eng verbundene Polemik zum Hauptinhalte des Gottesdienstes gemacht;

die Weckung des frommen Sinnes, das Gefühl der Vereinigung des Einzelnen mit der Gottheit, nicht durch die dogmatisch festgestellte Rechtgläubigkeit, sondern durch die innere Erleuchtung, fand in dem offiziellen Kirchentum keinen Raum.

Da war es Philipp Jakob Spener aus Rappoltsweiler im Oberelsaß (1635—1705), der als Senior in Frankfurt a. M. 1670 eigene collegia pietatis leitete, in denen durch Bibellesen und gegenseitiges Ermuntern zu werkthätiger Frömmigkeit eine gottgefällige Besserung der wahren evangelischen Kirche herbeigeführt werden sollte. Die Erweckung des religiösen Gefühls im Schoße der Familie, wie sie im Anfang des 17. Jahrhunderts der fromme Lutheraner Johann Arndt durch sein überall verbreitetes Erbauungsbuch „Die vier Bücher vom wahren Christentum" beabsichtigt und bewirkt hatte, sollte durch diese gemeinsamen Andachtsübungen Gleichgesinnter, in denen das Laienelement selbständig hervortreten mochte, nun systematisch gefördert werden. Der von der offiziellen Kirche nicht befriedigte fromme Drang sollte auf diesem Wege Stillung finden. Dies „herzliche Verlangen" (desideria pia) trug Spener 1680 in einem eigenen Buche vor.

Erst als Spener sechs Jahre später einem Rufe nach Dresden gefolgt war und Francke in Leipzig das theologische Studium im Sinne der desideria pia zu beeinflussen versuchte, begannen die heftigen Angriffe der orthodoxen Vorkämpfer der Landeskirche gegen die Pietisten. Spener selbst verlegte schon 1691 den Sitz seines Wirkens nach Berlin und übte maßgebenden Einfluß bei Gründung der Universität Halle. Der Pietismus, welch unerfreuliche Auswüchse auch immer nach und nach in seinem Gefolge sich entwickelten, hat nicht nur das religiöse Leben durch seine Gefühlswärme erneut, sondern mittelbar auf unser ganzes geistiges Leben erfrischend eingewirkt. Die für das religiöse Leben folgenreichsten Leistungen der späteren Theologie (Schleiermacher) wurzeln in dem von Spener gelockerten Boden. Das religiöse Lied gewann durch die pietistische Bewegung aufs neue eine größere Bedeutung.

Als unmittelbarer Schüler Speners munterte Joachim Neander (gest. 1680 in seiner Vaterstadt Bremen) in rhythmisch glücklich empfundenen Bundesliedern und Dankpsalmen zur „Glaub- und Liebesübung" auf. Im allgemeinen neigte die pietistische Liederdichtung freilich zu einer süßlich spielenden Behandlung hin, ähnlich jener der Herrnhuter, die durch den Grafen von Zinzendorf 1721 zu Herrnhut ihrer Brüdergemeinde einen festen Sitz gewannen. Als Liederdichter war Graf Zinzendorf nicht nur ungleich fruchtbarer als Spener — er soll gegen 2000 Lieder verfaßt haben — sondern trotz des weichen, tändelnden Ausdruckes seines innig warmen Fühlens auch dichterisch gewandter. Den Einfluß des Pietismus haben wir bei einem aus dem Volke hervorgegangenen, einfachen, aber eben durch diese rührende Einfachheit wirksamen Liederdichter wie dem westfälischen Bandweber Gerhard Tersteegen, aber auch später bei Klopstock, dem kunstbegabten Dichter der Messiade, anzuerkennen.

Wie Pietismus und Herrnhutertum im 18. Jahrhundert tief in die Entwickelung gerade der feinfühligsten Naturen eingriffen, hat Goethe im sechsten Buche seines Kulturromanes „Wilhelm Meister" in den „Bekenntnissen einer schönen Seele" geschildert. Wie unter der Einwirkung des Pietismus selbst die Geschichtschreibung auf einem bestimmten Gebiete sich vom Banne aller Vorurteile loslösen konnte, zeigt Gottfried Arnolds „Unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorie" (1699). Goethe hat es in „Dichtung und Wahrheit" hervorgehoben, welch großen Einfluß auf ihn, und wir können hinzusetzen auf sein Epos vom „Ewigen Juden", dies wichtige Buch hatte, in dem zum erstenmal die jeweilig verfolgten Häretiker als die Vertreter der wahren Frömmigkeit, die siegreiche Orthodoxie als die das Christentum verweltlichende

Partei dargestellt wurde. Kein Wunder, daß diese Arbeit eines persönlichen Schülers Speners von Thomasius, der übrigens selbst Anteil an dem Buche gehabt haben soll, mit heller Freude begrüßt wurde. Der Sturmlauf gegen die falsche, aber alleinherrschende Überlieferung auf dem einen Felde mußte die „Geschichtslügen" auch auf anderen Gebieten erschüttern, einer neuen, vorurteilsfreien Prüfung Bahn brechen.

Schon hatte man begonnen, auch im Jugendunterrichte auf eine unbefangenere Anschauung der Dinge zu bringen. Im Jahre 1657 war in Nürnberg zum erstenmal der „Orbis pictus" des Johann Amos Comenius erschienen, von dem eine segensreiche Neugestaltung des gesamten Schulunterrichtes ihren Ausgang nahm. In seinem Anschauungsunterricht, der auf die Dinge selbst einzugehen forderte, fand auch die Landessprache eine weit größere Berücksichtigung, als ihr bisher von der Schule zugestanden worden war.



Gottfried Wilhelm Leibniz. Nach dem Stich von Etienne Ficquet, wiedergegeben in W. v. Seydlitz, „Historisches Porträtwerk".

Gegen das Ende des Jahrhunderts aber begann aus Holland her bereits Pierre Bayles groß angelegtes Kampfwerk zu wirken, das „Dictionnaire historique et critique" (1695—97), in dem der französische Refugié unter der scheinbar harmlosen Form eines wissenschaftlichen Wörterbuches den heftigen Angriff gegen die Bevormundung des ganzen geistigen Lebens durch die Theologie eröffnete. Im Dienste der Aufklärung leitete später (1741—44) der Wolffianer Gottsched die Übersetzung des gefährlichen Wörterbuches.

In England hatte eine gewaltige geistige Bewegung begonnen, seit John Locke in seinem „Versuch über den menschlichen Verstand" (1690) alle Erkenntnis aus der sinnlichen Wahrnehmung und Reflexion abzuleiten, das Vorhandensein angeborener Vorstellungen und Ideen zu bestreiten suchte. Sein Schüler, der Irländer John Toland (gest. 1722), der sich einige Zeit in Berlin aufhielt, nahm für sich und seine Gesinnungsgenossen zuerst den Namen „Freidenker" (freethinkers) in Anspruch. 1711 entwickelten die „Characteristics" des Grafen von Shaftesbury eine auf der Theorie der Affekte gegründete Moralphilosophie, die durch Popes Lehrgedichte auch in Kreise drang, welche von den englischen Deisten und Moralisten sonst kaum vernahmen. Baruch Spinoza (1632—77) blieb auch noch weit über die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland so unbeachtet oder ungekannt verurteilt wie während seines Lebens. Aber in Deutschland selbst war endlich ein Philosoph erstanden, der uns voll und würdig, wenn auch in seinen großen Werken nur in lateinischer und französischer Sprache, im europäischen Geistesleben vertrat: Gottfried Wilhelm Leibniz (1646—1716).

Durch eine vermeintliche Zurücksetzung, die der Frühreife von der Universität seiner Vaterstadt Leipzig erlitten zu haben glaubte, wurde er vom Eintritt in die akademische Laufbahn zurückgescheucht. Erst in kurmainzischen Diensten, dann als Bibliothekar zu Hannover in

denen des Welfenhauses, nahm Leibniz lebhaften Anteil an allen politischen Fragen, die seine Zeit bewegten. Seine geschichtlichen und juristischen Kenntnisse wie seine überlegene politische Einsicht wurden für alle möglichen Gutachten in Anspruch genommen. Diplomatische Reisen führten ihn nach Rom und Paris, wo er Ludwig XIV. einen Plan zur Eroberung Ägyptens vortragen wollte; wiederholt kam er noch nach Holland und England.

So stand der Philosoph mitten im Leben, ja seine „Theodicee" (1710) ist zunächst für die preußische Königin Sophie Charlotte, die Gemahlin König Friedrichs I., geschrieben worden. Ihrer Teilnahme war es auch zu verdanken, daß Leibniz' langgehegte Pläne für „Aufrichtung einer Sozietät in Teutschland zu Aufnahme der Künste und Wissenschaften" durch Gründung der Berliner Akademie 1700 endlich zum Teil verwirklicht wurden. Daß die Berliner Akademie dann, von französischem Einflusse beherrscht, sich während des ganzen 18. Jahrhunderts der deutschen Sprache und Litteratur gegenüber durchaus ablehnend verhielt, war nicht Schuld ihres geistigen Stifters und ersten Präsidenten.

Leibniz vereinte durch sein polyhistorisches Wissen in sich selbst eine ganze Akademie. Als Mathematiker und Sprachforscher wie in historischem Quellenstudium war er allen seinen deutschen Zeitgenossen voran, selbst einem Newton in mathematischen Fragen gewachsen. Er sann über eine Weltsprache nach, wie er seinen Lieblingsplan einer Vereinigung aller christlichen Kirchen durch eigene theologische Studien zu fördern strebte. Dem theologischen Argwohn konnte seine Philosophie freilich trotzdem nicht entgehen. War doch das Mißtrauen gegen alles selbständige Denken so groß, daß selbst der vernünftige Moscherosch gewarnt hatte: „Ich glaub' nimmermehr, daß ein Philosophus ein rechter gottliebender Christ sein könne." Leibniz aber war es in der That ehrlicher Ernst mit dem Bestreben, einen Gegensatz seines Systems zum christlichen Dogma zu vermeiden.

Durch Vermittelung zwischen der Aristotelischen Philosophie, seinem ursprünglichen philosophischen Ausgangspunkte, und dem in Frankreich herrschenden System von Cartesius (Descartes) entsteht sein eigenes Lehrgebäude. Indem er mit dem Begriff Substanz den einer thätigen Kraft verbindet, verwandeln sich ihm die Atome der Körper in Monaden. Diesen vorstellenden Wesen wohnt natürlich ein verschiedener Grad der Thätigkeit bei, gesteigert bis zum individuellen Selbstbewußtsein und Bewußtsein Gottes; in Pflanzen und Tieren liegt dies Bewußtsein der Monade in einer Art Schlummer. Jeder Körper setzt sich aus Monaden zusammen. Die Monaden beeinflussen sich nicht, aber ihre Ordnung ist vorausbestimmt (prästabilierte Harmonie). Er gebraucht für das Verhältnis von Seele und Leib das dann oft angeführte Gleichnis, beide stimmten beim Menschen überein wie zwei gleichgestellte, völlig gleichgehende Uhren. Die Welt ist so aufs vollkommenste eingerichtet, die beste der möglichen Welten, ein Lehrsatz, der Lessings Erläuterungen wie Voltaires sarkastische Verspottung im „Candide" hervorgerufen hat.

Leibniz' philosophische Lehren haben nicht so unmittelbar wie gleich darauf die von Wolff, wie später die Kants, Hegels und Schopenhauers auf die deutsche Dichtung eingewirkt, oder wenigstens macht sich diese Einwirkung nur in Lessings philosophisch-theologischen Schriften und Wielands jugendlichem Lehrgedichte ohne weiteres bemerkbar. Aber einerseits sind sie eben durch Vermittelung Wolffs, anderseits durch Baumgartens Ästhetik (vgl. S. 423), die ganz auf dem Leibnizischen Systeme beruht, doch in unserer Litteratur einflußreich geworden. Ja, Bodmer erhoffte das Aufkommen des guten Geschmacks in Deutschland geradezu „als eine gewisse Frucht von dem allgemeinen Durchbruch der Leibnizischen Philosophie, allermaßen die Gemüter der Deutschen dadurch zu der Verbesserung desselben trefflich vorbereitet worden sind".

Als unschätzbarer Einfluß auf das ganze deutsche Geistesleben und damit auf unsere Litteratur ist es zu preisen, daß nach so langer Erniedrigung der Mißachtung des Auslands wieder einmal von Deutschland aus einer der großen geistigen Führer entgegengestellt werden konnte.

Der Ruhm des Philosophen und Gelehrten kam der deutschen Litteratur doch mannigfach zu gute. Und wenn Leibniz, um seinen Schriften auch nur in Deutschland selbst ein gelehrtes und vornehmes Lesepublikum zu verschaffen, sich abwechselnd der lateinischen und französischen Weltsprache bedienen mußte, so fehlte es doch dem Manne wahrlich nicht an patriotischem Empfinden und Treue gegen seine Muttersprache, der eine Schrift mit den Worten einleitet: „Es ist gewiß, daß nächst der Ehre Gottes einem jeden tugendhaften Menschen die Wohlfahrt seines Vaterlandes billig am meisten zu Gemüte gehen solle."

Um 1680 wird er die „Ermahnung an die Teutsche, ihren Verstand und Sprache besser zu üben" abgefaßt haben. Und nicht lange danach ist auch die Umarbeitung und weitere Ausführung dieser Vorschläge in den „Unvorgreifflichen Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der Teutschen Sprache" erfolgt, mit deren Ausgestaltung er sich dann noch bis 1703 ab und zu beschäftigte. Leibniz knüpft an Vorschläge an, die einstens Schottelius (vgl. S. 339) zur Förderung der ungelösten Aufgaben der Fruchtbringenden Gesellschaft gemacht hatte. Wenn dann Gottsched 1738 des patriotischen Herr Leibnizens „unvorgreifliche Gedanken" im ersten Bande der „Beyträge" der deutschen Gesellschaft zu Leipzig wieder abdruckt, so erscheint Leibniz wie der berufene zeitliche Vermittler zwischen den alten Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts und der energisch durchgeführten Gottschedischen Litteraturreform.

In seinen Vorschlägen für die Aufgaben einer „teutschgesinnten Genossenschaft" zeigt Leibniz überraschende sprachlich-geschichtliche Kenntnisse. Es eröffnet aber einen erschreckenden Ausblick auf den Zustand, in dem wir trotz Opitz und aller Sprachgesellschaften am Ende des 17. Jahrhunderts noch steckten, wenn Leibniz fürchtet, es könne, wenn nicht eine ernstliche Verbesserung eintrete und noch weiter der Prediger auf der Kanzel, der Sachwalter auf der Kanzlei, der Bürgersmann im Schreiben und Reden sein Teutsches durch abscheulichen Mischmasch verderbe, Teutsch in Teutschland verloren gehen wie das Angelsächsische in England. Die Ungewißheit im Reden und Schreiben verdunkele aber auch die Gemüter, und die Annehmung einer fremden Sprache führe gemeiniglich den Verlust der Freiheit und ein fremdes Joch mit sich. Die nationale Bedeutung von Sprache und Litteratur hatte Leibniz so klar erkannt. Und der Katzenjammer ließ nach dem Rausche der Hofmanswaldauischen Poesie auch nicht mehr lange auf sich warten. Konnte man der Poesie auch nicht sofort einen dichterischen und nationalen Gehalt geben, es war doch schon etwas, daß die Selbsterkenntnis über die Nichtigkeit des bisher Geleisteten zu dämmern begann und die Kritik erwachte.

Der Umschwung im Geschmacke wurde zunächst durch den Einfluß der französischen Litteratur herbeigeführt. Indem man wieder zu den Franzosen, die Opitz empfohlen hatte, zurückgriff, ging man doch nicht einfach auf Opitz zurück, denn in der Zwischenzeit hatte die französische Litteratur selbst eine große Entwickelung durchgemacht.

Schon Opitz blieb zu seiner nicht geringen Verwunderung bei seiner Pariser Reise die Erfahrung nicht erspart, daß man in den tonangebenden französischen Kreisen von seinen Vorbildern, Ronsard und du Bartas, nicht mehr viel wissen wollte. Inzwischen hatte sich die klassische Litteratur des Zeitalters Ludwigs XIV. entfaltet. Boileau begann 1660 mit seinen Satiren gegen das Hotel Rambouillet die siegreiche Bekämpfung einer dem deutschen Marinismus verwandten Richtung (vgl. S. 351). Zwischen 1669 und 1674 wurde das große gesetzgebende Werk, die „L'art poétique", vollendet. In dem heftig geführten Streite zwischen den Anhängern der antiken Dichtung und jener der Neueren („querelle des Anciens et des Modernes") blieb der Sieg auf Seite derer, die wie Boileau die antike Litteratur und die daraus abgeleiteten

Gesetze als Muster und Regel für die Neueren forderten. Aber Boileau gab seine Vorschriften im Namen der Vernunft (raison) und Natur; und daß „die liebliche Schreibart, welche nunmehr in Schlesien herrschte", gegen beide verstoße, war doch nicht wohl in Abrede zu stellen.

Das Zeitalter Racines, Molières und Lafontaines, Bossuets und Fénelons hatte für alle Gattungen der Poesie und Prosa Muster geschaffen, zunächst aber wirkte auf Deutschland Boileaus Kritik, wie sie in seinen Satiren scharf und leichtverständlich bestimmte Gesichtspunkte zur Nachachtung festsetzte. Gerade im Lager der Schlesier selbst regte sich die bessere Erkenntnis und damit der Abfall von der marinesken Schreibart. Christian Gryphius (vgl. S. 352), der sich zuerst der Hofmanswaldauischen Anmut beflissen hatte, fand es auf einmal bedenklich, daß viele seiner Landsleute sich mit den merklich abschießenden Farben der Welschen und Spanier ausputzten, was man in Frankreich Galimathias und Phöbus zu heißen pflege. Mit prächtigen Worten und seltsamen Erfindungen könne man der deutschen Sprache nicht viel dienen noch helfen, sondern nur gegen Kunst und Natur verstoßen. Auch Christian Friedrich Weichmann stellte in der Vorrede zu der Sammlung (hochdeutscher) „Gedichte von den berühmtesten Niedersachsen" die weit voneinander entfernten poetischen Schreibarten der Italiener und Franzosen einander gegenüber. Und von Boileaus Reinigung des Parnasses von falschem Geist datiert Haller die Vereinigung von Vernunft und Reimen.

Wir sind in dem wandlungsreichen Gange der Litteraturgeschichte bereits seit längerer Zeit dahin gekommen, die klassische Dichtung der Franzosen und ihrer deutschen Nachahmer nichts weniger als natürlich zu finden. Das kann aber nichts an der Thatsache ändern, daß Boileau und Gottsched im Namen der Naturwahrheit gegen die unmittelbar vorangehende Kunstrichtung zu Felde zogen. Von Boileau bis Bleibtreu ist jede neu auftauchende litterarische Schule mit dem Anspruch aufgetreten, der bisher verkannten und entstellten Natur in der Dichtung in Frankreich und Deutschland zu ihrem Rechte zu verhelfen.

Als der erste schloß sich der Freiherr **Rudolf von Canitz** (1654—99) an Boileau an. Der vornehme preußische Diplomat hatte sich so gut in Boileaus und Horazens Satiren eingelesen, daß Friedrich der Große seine Gedichte ganz annehmbar (supportable) fand. Goethe erinnerte sich dagegen noch im höchsten Alter, daß ihm als Knaben und Jüngling die Werke von Canitz und Besser mit ihrem allgemeinen Ansehn wie ein Alp beschwerlich auflagen. Aber in Franzband ehrenvoll gebunden, mit goldverziertem Rücken, standen sie in der Büchersammlung des Herrn Rat. Rühmte Canitzens Biograph König doch von dem Dichter der „**Nebenstunden unterschiedener Gedichte**", der als vornehmer Herr bei Lebzeiten an keine Ausgabe seiner Poesien herangetreten war, er habe zuerst die in Teutschland eingerissene schwülstige Schreibart vermieden und den Namen eines Poeten von gutem Geschmacke sich verdient. Seine Briefe entwickeln mehr Liebenswürdigkeit und Freiheit als die Gedichte, ja sie zeugen von einem bedeutenden Menschen. So steif wie die Klagode über den Tod seiner ersten Gemahlin, in der er vor lauter Reflexion über das anzustimmende Klagelied immer nicht zum Ausdruck der Empfindung kommt, sind nicht alle seine Gedichte. Die Sprache ist glatt, korrekt, ohne ins Platte zu verfallen, der Ton ist jener der vornehmen Gesellschaft, in der er lebte; die Satiren verraten wirklichen Witz.

Erst im Umgang mit Canitz wurde der Schlesier **Benjamin Neukirch** (1665—1729), der als Herausgeber der vielbändigen Sammlung der Hofmanswaldauischen Gedichte die galante Dichtkunst so sehr empfohlen und Boileau einen Seitenhieb versetzt hatte, von seiner Jugendverirrung geheilt. Nun verspottete er selber in seinen Satiren nach Boileaus Muster das geile Myrtenlied und „des üppigen Marin erbauten Venusthron" und Hofmanswaldaus

Heroiden. Er bereute, daß er selbst in seinen Jugenddichtungen „dem Bilde der Natur die Schminke fürgezogen". Als Prinzenerzieher in Ansbach setzte Neukirch die epische Prosa von Fénelons für einen Prinzen geschriebenen „Télémaque" als die „Begebenheiten des Prinzen von Ithaka" in ein mattes Alexandrinerepos um.

Den Poeten der höfischen Gesellschaft wie Canitz, zu denen sich noch Leibniz selbst mit wenig bedeutenden Hofdichtungen gesellt, reihen sich die bestallten Hofpoeten an, der Kurländer Johann von Besser und der Schwabe Johann Ulrich von König. Besser stand erst am Hofe Friedrichs I. zu Berlin, dann am prunkvollen sächsisch-polnischen Hofe in Dienst. Dort wurde 1729 König der Nachfolger des „Meisters lieblicher Gesänge, durch dessen Tod so viel verlor die Wissenschaft im Staatsgepränge". Wie der Wappendichter im 14. Jahrhundert, mußten auch diese poetischen Zeremonienmeister am Berliner und Dresdener Hofe eine besondere Kenntnis der Etikette und dessen, was mit ihr zusammenhängt, besitzen. Ihre Aufgabe war, Verse für die Hoffeste zu verfertigen und dann Festberichte in Reimen, die damals etwa die Stellung moderner Feuilletonartikel über Hoffestlichkeiten einnahmen, schleunigst vorzulegen.

Vor Lohensteinschem Schwulste wußten sich diese Hofpoeten zu bewahren, und König legte in theoretischen Abhandlungen ganz gute Einsichten an den Tag. Daß aber die deutsche Poesie von diesen auf höchsten Befehl reimenden Hofbeamten nichts zu erwarten hatte, zeigte am kläglichsten Königs Einfall, ein sächsisches Manöver bei Radewitz, zu dem Friedrich Wilhelm I. mit seinem Thronfolger eingeladen war, zum Gegenstande eines weitangelegten Heldengedichtes zu machen (1731). Glücklicherweise hat seine Alexandrinermühle nur den ersten Gesang dieses schalsten Hofberichtes „August im Lager" gemahlen. Breitinger hätte wirklich nicht erst nötig gehabt, in einem eigenen Abschnitte seiner „Kritischen Dichtkunst" die Frage, „ob die Schrift ‚August im Lager' ein Gedicht sei", so eingehend zu untersuchen. Lehrreich ist nur, daß man angesichts dieses „durchgehends allzu prosaisch, historisch und truckenen" Machwerks die Frage überhaupt aufwerfen konnte. Wir sehen daraus erst, wie groß Klopstocks poetische That war, und wie sehr sie seine der Poesie entwöhnten Zeitgenossen überraschen mußte.

Diese Hofpoeten, denen sich in Wien noch der Schwede Karl Gustav Heräus mit mißglückten Versuchen eines kaiserlichen Geburtstagsgedichtes in Hexametern hinzugesellt, und nicht viel minder steife akademische Poeten, wie die Professoren Morhof in Kiel, Johan Valentin Pietsch in Königsberg, Johan Burchard Menke (Philander von der Linde) in Leipzig, gelten aber gerade wegen ihrer Nüchternheit dem schlesischen Schwulste gegenüber als Wiederhersteller eines reineren poetischen Stiles. Für Gottsched blieb zeitlebens sein Lehrer Petsch ein bewundernswerter Dichter. Als aber Friedrich der Große sich in der Unterredung mit Gellert beschwerte: „sie haben mir noch einen Poeten, den Pietsch, gebracht, den habe ich weggeworfen", antwortete der sanfte Gellert: „Ihro Majestät, den werfe ich auch weg."

Dieses nachträgliche unerbittliche Gericht machte indessen die frühere Unbilligkeit nicht wieder gut. Während Pietschens mattes Helden- und Lobgedicht auf Karls VI. großen Türkensieg bei Belgrad (1717) in ganz Deutschland wie beim Sieger, dem Prinz Eugen selber, dem Verfasser Ruhm und Belohnung einbrachte, hatte „ein Poet im vollen Sinne des Wortes", Günther, mit seiner Ode auf Eugen nicht die ihrem armen Dichter so nötige Anerkennung gefunden. Freilich mit dem Wert des schlichten, anschaulich ordnenden und ergreifenden Volksliedes von „Prinz Eugen der edle Ritter" kann auch Günthers schwungvolles Pathos sich nicht messen. Aber welch ein nur den Zeitgenossen leider nicht fühlbarer Unterschied liegt zwischen Pietschens mühsamen Lobereien:

Wo kämpft, wo siegt mein Karl? Ihr Musen führt mich hin!
Ein kriegrisches Geschrei bewegt mir Geist und Sinn,
rückt den verwöhnten Fuß von unsern sanften Höhen;
ihr sollt auf Waffen, Blut und kalten Leichen gehen.

und Günthers ohne rhetorische Fragen mitten in die Situation versetzenden Bildern:

Eugen ist fort. Ihr Musen, nach!
Er steht, beschleußt und ficht schon wieder,
und wo er jährlich Palmen brach,
erweitert er so Grenz' als Glieder.
Sein Schwert, das Schlag und Sieg vermählt
und, wenn es irrt, aus Großmut fehlt ....

Dort, wo der Zeiten Eigensinn
die Brücke des Trajans zertrümmert ....
Es rauscht wie Panzer und Gewehr,
es ist ein römisch Geisterheer.
Es sind die Seelen alter Helden;
sie kommen, deinen Mut zu sehn ...

Was die Gleichgültigkeit der Zeitgenossen an Günther gesündigt hat, suchte Goethe durch seine von Sympathie erfüllte Charakteristik Günthers zu sühnen. Er rühmt ihn als „ein entschiedenes Talent, begabt mit Sinnlichkeit, Einbildungskraft, Gedächtnis, Gabe des Fassens und Vergegenwärtigens, fruchtbar im höchsten Grade, rhythmisch bequem, geistreich, witzig und dabei vielfach unterrichtet".

Der letzte Schlesier, wie Johann Christian Günther genannt worden ist, wurde 1695 zu Striegau geboren. Schon in dem zehnjährigen Knaben konnte weder Vorwurf noch Strafe des harten, poesiefeindlichen Vaters den Trieb zum Dichten unterdrücken. Während der Schweidnitzer Gymnasialzeit fand die dichterische Neigung in der leidenschaftlichen, nachhaltigen Liebe zu seiner Leonore reiche Nahrung, aber auch die niedere Minne zog den Heiß- und Leichtblütigen schon zu sich herab. Während er durch den Willen des eigensinnigen Vaters in Wittenberg zu dem ihm verhaßten medizinischen Studium gezwungen war, geriet er in ein wüstes Treiben. Einmal gelang noch die Aussöhnung mit dem Elternhause, als der Sohn aber nach neuem Aufraffen wieder in die alten Ausschweifungen zurückfiel, stieß der Vater den Bereuenden erbarmungslos von sich. Der wohlgemeinte Versuch seines Gönners, des Professors Menke, ihm als Poeten eine Stellung am sächsischen Hofe zu verschaffen, mußte bei dem ungezügelt studentischem Benehmen Günthers erfolglos bleiben. Die Jugendgeliebte hatte ihm ein Glücklicherer entführt.

Will ich dich doch gerne meiden,
gib mir nur noch einen Kuß,
eh' ich sonst das Letzte leiden
und den Ring zerbrechen muß.
Fühle doch die starken Triebe
und des Herzens bange Qual!
Also bitter schmeckt der Liebe
so ein schönes Henkermahl ....

Sieh die Tropfen an den Birken
thun dir selbst ihr Mitleid kund;
weil verliebte Thränen wirken,
weinen sie um unsern Bund.
Diese zährenvolle Rinden
ritzt die Unschuld und mein Flehn;
denn sie haben dem Verbinden
und der Trennung zugesehn.

Solche Herzenstöne hatte seit Jahrhunderten kein weltlicher deutscher Lyriker, auch Fleming nicht, gefunden. Das war nicht mehr das galante Spiel mit erdichteter Schäferliebe; die heilige, bittere Not ließ den Dichter sagen, was er litt. Noch einmal tauchte die Hoffnung auf, die verwitwete Geliebte zu gewinnen; diese Hoffnung wie manch andere, denn nicht nur auf den Namen Leonore ist Günthers Liebesleier gestimmt, täuschte. In Jena, wo er es noch einmal versuchen wollte, sein medizinisches Studium zum Abschluß zu bringen, ist der Achtundzwanzigjährige am 15. März 1723 gestorben.

Glück und Zeit hatten nicht gewollt, „daß seine Dichterkunst zur Reife kommen sollte", klagte die Grabschrift. Es gibt sehr wenige Gedichte Günthers, in denen eine oder die andere Wendung nicht diesen Mangel an ethischer oder ästhetischer Reife verriete. Aber unter den frei

entstandenen weltlichen und geistlichen Gedichten — denn die Bitt- und bezahlten Gelegenheitsgedichte, die er des lieben Brotes wegen, „vor dem Elendsofen schwitzend“, schreiben mußte, scheiden billigerweise von selbst aus — wird es auch nur wenige geben, die nicht seine Gewandtheit und Lebhaftigkeit, die Echtheit der Empfindung bezeugten. Ein inneres Leben, das den Menschen hob und quälte, beglückte und verzehrte, verleiht diesen Werken ihren dichterischen Gehalt.

Man hat Günther ganz mit Recht so oft mit Bürger verglichen. Für beide gilt Goethes Schlußwort über Günther: „Er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten.“ Auch Günther erklärte, dem Volkslied mehr Anregung zu danken als der Kunstpoesie; „Fabeln von der Rockenzunft“ bereiteten ihm mehr Vergnügen als die eingebildete Schulweisheit. Wenn er in Gelegenheitsgedichten und Jugendversuchen auch nicht unberührt von dem Lohensteinschen Schwulste blieb, so mußte ihn die Wahrheit der Empfindung doch ganz von selbst vor der Unnatur des marinesken Stiles bewahren. Der letzte Schlesier bezeichnet in seinen Dichtungen den Beginn einer neuen Zeit für die deutsche Lyrik, wenn auch das von ihm gegebene Beispiel des unmittelbar aus der Empfindung hervorgehenden Liedes erst in der Sturm- und Drangzeit allgemeine Geltung erlangte.



Johann Christian Günther. Nach dem Stich von J. D. Philipp (Zeichnung von J. G. Herzog), in der 6. Auflage von Günthers Gedichten, Leipzig 1704.

Dem Schlechten Besseres entgegensetzen ist freilich die wünschenswerteste Form der Kritik. Doch nur selten kann die Litteratur der streitenden Kritik zur Herbeiführung gesünderer Zustände entbehren. Und so gewann als erstes Vorspiel größerer kritischer Kämpfe der Hamburger Dichterkrieg, so unbedeutend er an sich war, doch eine gewisse Wichtigkeit. Die in Hamburg ansässigen und hauptsächlich für Herstellung von Operntexten thätigen Dichter huldigten noch vollständig der Hofmanswaldauischen Schreibart, als **Christian Wernigke** (geb. 1661 zu Elbing in Westpreußen), ein Schüler Morhofs, nach längerem Aufenthalte in England 1700 nach Hamburg kam und in seinen Epigrammen („Überschriften“) den falschen Wahn zu bekämpfen begann, durch den die schlesischen Poeten Deutschlands Urteil entehrt hätten.

Solcher „unverschämten Durchhechlung der Hofmanswaldauischen Schriften“ traten die Hamburger Poeten entgegen. Größere Streitgedichte, bei denen bereits englische Vorbilder mit einwirkten, wurden zwischen Wernigke einerseits, Postel und Hunold (Menantes) anderseits gewechselt. So wenig dabei herauskam, zur Einführung der Kritik, der Wernigke die erreichte Vollkommenheit der französischen Schreibart zurechnete, war damit in Deutschland der erste Schritt gethan. Wie ein Nachklang an Wernigkes Worte erscheint es, wenn 1737 im „Hamburgischen Korrespondenten“ die Ausübung der Kritik bei der Gelehrsamkeit nicht nur als erlaubt, sondern als unumgänglich notwendig bezeichnet wird. Die Kritik sei es gewesen, „welche den Engelländern und den Franzosen die Bahn gebrochen, die Barbarei zu verbannen und die Pedanterie von ihrem Throne zu reißen“. Und gerade von Hamburg gingen nun die beiden Dichter aus, die, so verschieden sie untereinander waren, doch eine neue Lebensauffassung in einer anders gearteten, weithin wirksamen Dichtungsart zu verbreiten wußten, Brockes und Hagedorn.

Barthold Heinrich Brockes (1680—1747) wie **Friedrich von Hagedorn** (1708—54) stehen in ihren Jugendversuchen noch unter dem Einflusse Hofmanswaldaus und

Marinos. Brockes verdeutschte noch nach der Rückkehr von seiner großen Tour durch Frankreich und Italien den „Bethlemitischen Kindermord des Ritters Marino" (1715). Und wenn Hagedorn auch schon in seinem Erstlingsversuche, den „Erlesenen Proben poetischer Nebenstunden" (1729), Horaz als sein großes Vorbild bezeichnete, so zeigt doch nicht bloß „Cleopatras Schreiben an den Cäsar" seine Nachahmung der Hofmanswaldauischen Heroiden und die Einwirkung Marinos. Aber noch während Hagedorns erster Jugendzeit war auch in Hamburg der entscheidende Bruch mit dem schlesischen Geschmacke erfolgt.

Hamburg hatte es durch eine kluge Staatsleitung verstanden, die Schäden der fürchterlichen Kriegszeit von sich abzuhalten. Und wenn auch von der alten Macht der Hansa nichts übrig geblieben war, so hatte doch die Wohlhabenheit und der Handel der Stadt sich am Ende des Dreißigjährigen Krieges eher gehoben als vermindert. Zwar barg die böse dänische Nachbarschaft eine ständige Gefahr in sich, aber durch rechtzeitig gebrachte Opfer wurde sie und die Mißgunst des kaiserlichen Hofes doch immer wieder abgewendet. Wenn nun auch naturgemäß die Entwickelung der geistigen Interessen nicht mit dem materiellen Aufschwung Schritt hielt, so zeigte sich doch im 17. Jahrhundert in der Pracht der Hamburgischen Oper, später in der Bedeutung des Hamburger Schauspiels für die Gesamtgeschichte des deutschen Theaters, wie fördernd der Reichtum der Stadt auch für ihr litterarisches Leben war. Am akademischen Gymnasium zu Hamburg lehrte im 17. Jahrhundert als Rektor der Mathematiker, Arzt und Naturforscher Joachim Jungius, dessen Verdienste als eines „edlen Vorgängers, der in reiner und überschauender Weise die Pflanzen und ihre Gestaltungen betrachtet" habe, Goethe in eigenen Studien würdigte.

Und an derselben Anstalt wirkte dann im 18. Jahrhundert vierzig Jahre lang Hermann Samuel Reimarus (1694—1768), der noch nach seinem Tode durch Lessings Vermittelung in der ersten Reihe der deutschen Aufklärer seinen Platz finden sollte. Professor Reimarus gehörte zu den nächsten Freunden des vornehmen Senators Brockes. Er war Mitglied der deutschübenden patriotischen Gesellschaft, die schon 1715 aus dem Freundeskreise von Brockes und Michael Richey sich gebildet hatte. Unter ihrer Genehmhaltung trug Weichmann die „Gedichte von den berühmtesten Niedersachsen" für seine sechsbändige Sammlung (1721—38) zusammen. Die Gesellschaft war, obwohl Richey schon früh an seinem Hamburger Idiotikon zu arbeiten begann, nicht eine Sprachgesellschaft im Sinne der Fruchtbringenden Gesellschaft, sondern zur Pflege der Poesie und zu geistiger Anregung gegründet. Aus diesem Kreise nun ging 1721 der erste Teil von Brockes' berühmtem Hauptwerke: „Irdisches Vergnügen in Gott" hervor, von dem in den folgenden dreiundzwanzig Jahren sieben Auflagen begehrt wurden. Der letzte, neunte Teil des „Irdischen Vergnügens" kam noch im gleichen Jahre mit den ersten Gesängen von Klopstocks „Messias", 1748, heraus. Für die neue Richtung der Brockesschen Poesie wurden litterarische englische Vorbilder wie für Hagedorns Entwickelung der mehrjährige Aufenthalt in „dem glückseligen England" entscheidend.

So ist nun einmal der Entwickelungsgang der neueren deutschen Litteratur, der jüngsten unter den west- und südeuropäischen: nicht nur von den Mustern des klassischen Altertums, auch von denen ihrer Nachbarn hat sie fortwährend maßgebende Einwirkungen empfangen. Selbst ihre Fortschritte und die Befreiung von einem fremden Einflusse erfolgten durch fremde Hilfe von anderer Seite. Nach dem Vorbilde der französischen und niederländischen Litteratur gab Opitz der verwilderten deutschen eine formale Schulung. Der Schwulst italienisch-spanischer Nachahmung wurde durch Zuhilfenahme der französischen Muster überwunden. Und wie das allmählich schwer lastende Joch der französischen Regelmäßigkeit später durch Milton, Shakespeare

und das altenglische Volkslied abgeschüttelt wurde, so kamen auch schon im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts englische Litteratureinflüsse umbildend und fördernd in unserer Dichtung und unserem Zeitschriftenwesen zur Geltung.

Die englische Litteratur selbst hatte seit den Tagen der Restauration in wachsendem Maße die Einwirkung Frankreichs erfahren. In der Regierungszeit der Königin Anna erreichte die klassizistische Richtung in der englischen Litteratur ihren Höhepunkt. Ihre beiden hervorragendsten Führer, Alexander Pope (1688—1744) und James Thomson (1700—1748), erfreuen sich auch in Deutschland während der drei Jahrzehnte, die Klopstocks Auftreten vorhergehen, unbedingter Bewunderung. Überall begegnen wir ihrem Einflusse. Pope ist dann gerade als Vertreter streng verstandesmäßiger Korrektheit bei einer neuen Wendung, welche volkstümliche Frische und Phantasie in England und Deutschland wieder als das Entscheidende ansah, von seinem Herrscherthrone gestoßen worden. Nur Lord Byron hat unentwegt Pope als dem Meister eines tadellos fließenden Verses und gewählter Sprache seine Bewunderung bewahrt.



Titelbild zu Brockes, „Land-Leben in Ritzebüttel, als des Irdischen Vergnügens in Gott Siebender Theil“. Stich von J. A. Fridrich, in der Tübinger Ausgabe von 1746. Vgl. Text, S. 396.

In Dichtungen, wie seinem Versuch vom Menschen und von der Kritik („Essay on Man“ 1733, „Essay on Criticism“ 1709), wurde Pope für die deutsche Dichtung der Lehrer und das viel nachgeahmte Vorbild für das philosophische Lehrgedicht. Man glaubte ein selbständiges System bewundern zu müssen in den harmonischen Versen des „Essay on Man“, die Shaftesburyschen Gedanken so glücklich einen leicht faßlichen und kurz zusammengedrängten Ausdruck gaben, daß manches, wie „was ist, ist recht“ (all what is is right), geradezu zum geflügelten Worte wurde. Lessing mußte nachdrücklich dem Irrtum entgegentreten, der in diesem Satze ein philosophisches System von Pope, gleichberechtigt der Leibnizischen Lehre von der besten der möglichen Welten, erblicken wollte.

War es auch unentschuldbar, wenn die Berliner Akademie den Dichter, der fremde und dazu nicht eben tiefe Weisheit geschickt in gangbare Münze prägte, und den geistesmächtigen selbständigen Philosophen nicht zu unterscheiden vermochte, so war es doch begreiflich, daß die deutsche Poesie die ganze Gattung des Lehrgedichtes, wie sie neben Pope noch von einer ganzen Anzahl englischer Dichter vertreten wurde, stark überschätzte. Nach der langen Gedankenarmut, unter der

unsere Poesie durch mehr als ein Jahrhundert gelitten hatte, mußte dies Beispiel dichterischer Bearbeitung philosophischer Ideen, ein den Denker beschäftigender Inhalt in glänzend ausgebildeter Form, bestechen. Noch Schiller hat sich bei manchen Stellen der „Künstler" von Erinnerungen an Popes „Versuch vom Menschen" leiten lassen.

Unter den zahlreichen Übersetzern des Popeschen Lehrgedichtes, von dem sogar vielsprachige Ausgaben erschienen, begegnet uns auch Brockes. Aber nicht erst 1740, als er seine Verdeutschung des „Essay" erscheinen ließ, schon im ersten Bande des „Irdischen Vergnügens" steht er unter dem Eindruck von Popes Idyllen („Pastorals", 1709) und Naturschilderungen („Windsor Forest", 1713). Dagegen kann ein Einfluß von Thomsons „Jahreszeiten", die erst 1726 mit dem „Winter" zu erscheinen begannen und 1730 mit dem „Herbst" abschlossen, in keinem Falle vor dem dritten Bande des „Irdischen Vergnügens" stattgefunden haben. Die Arbeit an der Übersetzung von „des großen Thomson Meisterstück" hat Brockes erst 1745 abgeschlossen. Sie wird in der Hauptsache zu den Früchten der glücklichen Jahre gehören, die Brockes „entfernt von dem Geräusche der Stadt, in Ruhe und Zufriedenheit" als Amtmann zu Ritzebüttel zugebracht hat.

Wie leb- und geistlos uns auch heute diese zergliedernde, steckbriefliche Schilderung der Natur durch alle ihre Reiche erscheinen mag, die den Inhalt der großen Mehrzahl von Brockes' Gedichten ausmacht, für die deutsche Poesie des 18. Jahrhunderts bedeuteten die ersten Bände des „Irdischen Vergnügens" eine Neuentdeckung der Natur. Noch Geßner hat Brockes' Gedichte als ein Magazin von Gemälden und Bildern, die gerade aus der Natur genommen seien, gerühmt und ihre Benutzung den Landschaftsmalern warm empfohlen.

Wenn das Titelbild zu einem der späteren Bände des „Irdischen Vergnügens", dem „Landleben in Ritzebüttel" (vgl. die Abbildung, S. 395), auch noch an das herkömmliche Kostüm der Pastoralpoesie erinnert, ganz anders als die vorausgehenden galanten Dichter sah und empfand Brockes die Natur. Mit musikalischem Gefühl für Vers und Rhythmus, das er auch in seiner Passionsdichtung zeigte, frei von aller gesuchten Zierlichkeit, dafür aber öfters weitschweifig und schwerfällig, bewährte er an einem neuen Stoffe, dem er durch Beobachtung des Einzelnen Reiz zu geben wußte, ein wohlgebildetes formales Talent. Freilich nicht ohne pedantische Umständlichkeit, doch mit sinniger Liebe faßte er die einzelnen Erscheinungen ins Auge. Und diese Schilderung des Einzelnen mußte vorangehen, ehe die Naturbetrachtung und das Naturgefühl im großen für die Poesie möglich wurde. Nur zögernd begann man aus der Studierstube in den nach dem Versailler Vorbild angelegten Garten herauszutreten und die wohlgeordneten Beete zu mustern, vorsichtig und steif auf den steifen Wegen dahinschreitend. Die Anpreisung der Nützlichkeit von Pflanzen und Tieren empfanden die Zeitgenossen, die dem Schönen ebensowenig in der Natur wie in der Kunst ein Recht auf selbständige Existenz ohne Nebenzwecke zuzugestehen dachten, keineswegs störend.

Einen gereimten physico-teleologischen (aus der Natur und den Endzwecken geschöpften) Beweis für das Dasein Gottes hat man diese „physikalisch-moralischen Gedichte" genannt, und von der Herrlichkeit des Schöpfers sollte ja solche Betrachtung des Geschaffenen in der That Zeugnis ablegen. Das Vergnügen an dem von der Sünde belasteten Irdischen konnte vor der finsteren theologischen Weltanschauung nur entschuldigt werden, wenn es in den Dienst der höheren Ehre Gottes gestellt wurde. Von dieser scheinbar religiös so gebundenen Naturbetrachtung war noch ein weiter Schritt bis zu Goethe-Fausts Kraft, die herrliche Natur als Königreich zu fühlen, zu genießen.

Allein so ganz theologisch zahm, wie es den Anschein hat, ist Reimarus' vertrauter Freund doch nicht. Er hatte auf der pietistischen Universität Halle studiert. Wenn aber die Forderung,

durch das Leben, nicht nur durch die Trefflichkeit der Lehre, Gott zu preisen, mit dem Pietismus noch übereinstimmen mag, die Forderung, „der wahren Gottheit wahres Wesen den allgemeinen Geist zu nennen“, ist schon im unverkennbaren Gegensatze zur kirchlichen Offenbarungslehre Deismus. Die Aufklärung macht sich hier zum ersten Male, wenn auch noch vorsichtig versteckt, innerhalb der deutschen Dichtung bemerkbar. Noch ist die Poesie zwar nicht frei geworden. Sie hat einmal die einzelnen Naturerscheinungen ins Auge gefaßt, vermag aber noch nicht, sie geistig zu beleben. Und doch ist schon die Thatsache dieser Naturbetrachtung ein gewaltiger Fortschritt. Bald geht Klopstock auf der von Brockes eröffneten Bahn weiter und preist schöner noch als der Erfindung Pracht der Mutter Natur „ein froh Gesicht, das den großen Gedanken deiner Schöpfung noch einmal denkt“.


Friedrich von Hagedorn. Nach dem Stich von J. C. G. Fritzsch.

Mit dem Menschen und seinem Anrecht auf Freude, den Widersprüchen und Schwächen seines Wesens, über welche die Fabel moralisiert, die zur Komik neigende Erzählung lächelt, beschäftigt sich Friedrich von Hagedorn. Ein guter und leichtlebiger Gesellschafter, als echter Hamburger den Tafelfreuden zugethan, verbringt er nach drei als Privatsekretär des dänischen Gesandten in London verlebten Jahren von 1731 an die ihm noch beschiedenen zwei Jahrzehnte in der Vaterstadt. Die Sekretärstellung an der Handelsgesellschaft des English Court enthob ihn aller Sorgen, ohne seine Zeit sonderlich zu belasten, so daß er dem starken Zuge, der „von Jugend auf den gereizten Sinn zum Dichten angeführt“, ungehemmt nachgeben konnte. Klopstock zürnte den Priestern und Unwissenden, denen das sokratische Muster in Hagedorns Leben, „viel süßer gestimmt als ein unsterblich Lied“, unsichtbar und verdeckt blieb. Und die „Moralischen Gedichte“, die zusammen mit den Epigrammen den ganzen ersten Band von Hagedorns poetischen Werken (1757) füllen, zeigen ja zur Genüge, daß er wirklich nicht zu Wein und Liedern allein geboren war.

Aber die lebensfrohe Stimmung, die seine ganze Dichtung durchzieht, drückt ihr doch den entscheidenden Charakter auf. Von Hagedorn nimmt die deutsche Anakreontik ihren Ausgang. Ihren kleinlich spielenden Zug weist er freilich nicht auf, und zwar eben deshalb, weil bei ihm der Preis des Weines, dessen Geschichte, Lob und verschiedene Wirkungen die längste seiner Oden feiert, nicht ein nur poetisches Motiv blieb, sondern er es wirklich mit „weingelehrten Männern“ hielt. Und der Weinfreund sendet aus der Ferne sogar an „das Heidelberger Faß“ seinen feuchtfröhlichen Gruß, einen leisen Vorklang Scheffelscher Lieder.

An der Schwelle des Zeitalters der Empfindsamkeit nahm er die Liebe von der leichtesten und heitersten Seite. Er sieht, nicht unähnlich seinem „verliebten Bauern“, in der Liebe die Tochter der

Natur, die durch Gunst und Gegengunst der Triebe vergnügt. Sentimentalität in Liebesfragen ist ihm im Leben wie in der Dichtung fremd. Auch hierin hat er von Horaz gelernt. „Mein Freund, mein Lehrer, mein Begleiter!" ruft er den römischen Dichter an, und in der Lebensanschauung wie in der Vortragskunst zeigt er sich als würdigen, vom Schulstaub freien Schüler. Er ahmt nicht die antikisierende Schulaufgabe nach, sondern erlebt den Inhalt der Schwätzersatire (I, 9) in der Hamburger Mariengasse aufs neue. Bei der moralischen Erörterung allgemeiner Gegenstände wie Freundschaft und Gelehrsamkeit weiß er nicht nur die herkömmliche Steifheit des Alexandrinerverses zum geistvollen Plauderton der horazischen Satire und Epistel zu erweichen, sondern auch in der moralischen Betrachtung die feine Urbanität zu wahren. Wer die leichtgeschürzten flüchtigen Liedchen (poésie fugitive) des weltlich witzigen Abbé Chaulieu für seine Lieder, Lafontaines „Fables et Contes" und die englischen Dichter Prior und Gay zu Vorbildern wählt, gerät freilich so leicht nicht in Gefahr, den mürrischen Sittenprediger zu spielen. In Hagedorns Liedern fehlt die Wärme und Leidenschaft, die aus Günthers besten Liedern spricht. Aber so leichte und anmutige Töne, wie sie Hagedorn für „die Empfindung des Frühlings" und die „Freuden der angenehmen Nacht" zu Gebote stehen, hatte doch vor ihm keiner gefunden. Lieder, die gleich der „Alster" und „Harvstehude", so ganz aus dem fröhlichen Hamburger Genußleben hervorgehend, es mit charakteristischen Zügen widerspiegeln, zeigen, wie auch die leichteste Poesie durch die Wahrheit des Geschauten und Empfundenen Wert erhält.

Wenn die Besten der Züricher Jugend, den Sänger des Messias zu feiern, in gehobener Stimmung an den Gestaden des schimmernden Sees dahinfahren, so gibt ihnen Hagedorns Sang an die „Freude, Göttin edler Herzen" die richtigen Worte für das volle Empfinden. Und wenn die Lieder, von denen manche als glückliche Umdichtungen horazischer Oden immer Interesse behalten werden, auch längst verstummt sind, noch heute klingt das Lob der fröhlichen Armut uns frisch entgegen aus der Erzählung von Johann, dem munteren Seifensieder. Hagedorn hat selbst durch die Angabe der verschiedenen alten und neueren Autoren, denen er die Stoffe seiner „Fabeln und Erzählungen" (1738) entnahm, der litterar-historischen Quellenfrage vorgearbeitet. Neben den selbstverständlichen Äsop und Phädrus, Lafontaine, Lamotte und Prior, neben Boccaccio und Erasmus tauchen auch Zinkgrefs „Apophtegmata" und Burkard Waldis' „Äsopische Fabeln" auf. Seit Waldis hatte auch kein deutscher Dichter in Reimen so anspruchslos, graziös und schalkhaft zu plaudern verstanden. Ohne geschwätzig zu werden, läßt er sich behaglich und hier und da etwas lehrsam gehen, wobei er durch Erwähnung kleiner Züge zu beleben sucht. Die geschickte Behandlung des Reimes war besonders wichtig zu einer Zeit, in der die Forderung nach seiner Abschaffung von einer mächtigen Partei laut genug vertreten wurde. Hagedorn hat gleich Brockes sich von allen litterarischen Kämpfen grundsätzlich ferngehalten. Die schwerfällige Art, mit der Geschmacksfragen behandelt wurden, konnte seinem weltmännischen Sinne wenig behagen. Er läßt den englischen Philosophen Hobbes sagen:

Nie wär' er so geschickt gewesen,
die Dinge tiefer einzusehn,
die Schulgelehrte halb verstehn,
hätt' er so viel wie sie gelesen.

Nachdem man so lange gelehrte Belesenheit für die schier notwendigste Eigenschaft des Dichters angesehen hatte, mußte solche Anerkennung des bloßen gesunden Menschenverstandes wie ein halber Umsturz erscheinen. Hagedorn sucht überhaupt in der knappgehaltenen Nutzanwendung seiner Erzählungen überall auf das Einfache und Natürliche hinzulenken. Es ist sein Vorzug, so gar nichts Schulmeisterliches in seinen moralischen Lehren zu verraten. Dem heiteren Weltkind mit seiner Kenntnis der Menschen, die doch seiner Fröhlichkeit nicht den geringsten Abbruch thun kann, stand überall in seinen leichtfließenden Versen der richtige Ausdruck zu Gebote. Die einseitige Einwirkung dieser so gefälligen Oberflächlichkeit hätte freilich leicht wieder zur Verflachung führen können. Es war ein glücklicher Zufall, daß ungefähr zur gleichen Zeit Hagedorn

und Haller mit ihren Gedichten Einfluß gewannen und in ihrem Gegensatze die wünschenswerte Ausgleichung herbeiführten.

Albrecht von Haller (16. Oktober 1708 bis 12. Dezember 1777) hat einige Jahre vor seinem Tode selbst noch die Vergleichung zwischen seinen und Hagedorns Gedichten angestellt und „Empfindlichkeit, dieses starke Gefühl, das eine Folge von Temperament ist", als das wesentliche Element seiner schwermütigen und ernsten Gedichte gegenüber Hagedorns Munterkeit bezeichnet. In dem Leben des größten Gelehrten, der in der Zeit zwischen dem Tode von Leibniz und dem Hervortreten A. von Humboldts die Wissenschaften förderte, waren der Dichtung nur wenige Jahre gewidmet. Erklärte doch Haller selber den bloßen Dichter für ein entbehrliches und unwirksames Glied der Gesellschaft, das an der Bürger Wohlsein keinen Anteil habe. Das Wenige, was nach dem Einzuge in Göttingen (1736), der zum betrübenden Anlaß für die Trauerode auf seine geliebte Gattin Mariane ward, noch an Gedichten entstnd, ist für den Charakter von Hallers Dichtung gleichgültig.



Albrecht von Haller. Nach dem Stich von J. H. Lips.

Nicht gleichgültig aber war es, daß der von ganz Europa gefeierte Gelehrte den Ruhm seines langen thatenreichen Lebens mit seinen Gedichten der deutschen Litteratur zuführte und, was noch schwerer wog, die Eigenart seiner mächtigen Persönlichkeit in diesem schmächtigen Bändchen: „Versuch Schweizerischer Gedichten" (Bern 1732), für immer in der deutschen Dichtung feststellte. Haller hatte das „Schweizerisch" nur zur Entschuldigung seiner sprachlichen Mängel auf den Titel gesetzt, da er als Schweizer die hochdeutsche Sprache noch bei der vierten Auflage (Göttingen 1748) nicht genügend beherrschte. Aber für das Ansehen der deutschen Sprache und Litteratur war diese kleine Sammlung mit allen ihren Sprachfehlern ungleich wichtiger und wertvoller als eine Masse korrekt hochdeutscher Bände. Das Deutsch, welches lange Zeit vor dem Französischen in der Schweiz zurückgewichen war, erhielt durch die deutschen Gedichte des Berner Gelehrten eine höchst notwendig gewordene feste Stütze. Und wir haben das günstige Geschick dafür zu preisen, denn es lag näher, als man denkt, daß Haller, der seinen Briefwechsel französisch führte, sich auch in seinen Gedichten für die in Bern als vornehmer geltende Sprache entschieden hätte.

Die Wissenschaft rühmt Hallers lateinische Werke, in denen er für Anatomie und Botanik Hervorragendes leistete und der Physiologie, die er von seinem holländischen Lehrer Boerhaave noch ziemlich mangelhaft überkommen hatte, erst die umfassende wissenschaftliche Grundlage schuf. Die deutsche Litteraturgeschichte weiß von der bedeutsamen Stellung und weithin reichenden Nachwirkung dieser „Schweizerischen Gedichte" Dr. Albrecht Hallers zu erzählen.

Frühreif, wie der streng erzogene Knabe war, hatte er schon zwölfjährig „eine Unendlichkeit von Versen von allen Arten", Hirtenlieder, Tragödien, epische Gedichte, darunter eins von mehr als 4000 Versen über die Gründung des Schweizerbundes, geschrieben. Homer war sein Roman, aber Lohenstein war zu dieser Zeit, da die Dichtkunst aus Deutschland sich verloren hatte, sein erstes Vorbild und seine Aufmunterung zum Dichten gewesen. Erst der Aufenthalt in England,

wohin er 1727 nach der Promotion in Leyden ging, lehrte ihn die Kunst, in wenig Worten mehr zu sagen. Die englischen philosophischen Dichter weckten die Liebe zum Denken und „verdrangen das geblähte und aufgedunsene Wesen des Lohensteins, der auf Metaphern wie auf leichten Blasen schwimmt". Blieb diese Gedrungenheit aber auch in deutschen Versen erreichbar, ließen sich auch in ihnen philosophische Begriffe und Anmerkungen reimen? Der Freundeskreis in Basel bestritt die Möglichkeit, obwohl gerade hier der badische Archivar Karl Friedrich Drollinger (1688—1742) nach Abwendung von dem Lohensteinschen Flittergeist und Einschränkung der Gelegenheitspoesie durch Vereinigung von Feuer und Fleiß etwas Neues und Größeres von der deutschen Leier erwartete. Man hatte Drollingers Gedichte („Lob der Gottheit", „Ode auf die Musik", Fabeln) als die beste bisherige Leistung der Oberdeutschen gepriesen. Allein Drollinger hatte sich Popes „Versuch von den Eigenschaften eines Kunstrichters" („Essay on Criticism") doch nur in Prosa zu übersetzen getraut.

Haller dagegen wagte den Wettkampf. Zu botanischen Zwecken hatte er im Juli 1728 von Basel aus eine Fahrt ins Hochgebirge unternommen. Am Neuenburger See kehrte er bei seinem edlen Landsmann Beat Ludwig von Muralt ein. Erst 1725 hatte Muralt seine eine Zeitlang handschriftlich umlaufenden „Lettres sur les Anglois et les François" im Druck erscheinen lassen. Neun Jahre vor Voltaires englischen Briefen stellte Muralt bereits den bon sens der Engländer und den bel esprit der Franzosen einander gegenüber. Und wenn er auch dem französischen Drama entschieden den Vorzug einräumte, so haben diese Briefe doch wesentlich zu der von da an immer steigenden Vorliebe für alles Englische beigetragen.

Allein nicht nur in seiner Vorliebe für die schwere englische Dichtung wurde Haller durch Muralt bestärkt, er lernte in ihm auch einen Vertreter guter alter Schweizer Art verehren. Daß dieser treue Patriot und Warner vor der Einführung fremder luxuriöser Sitten wegen pietistischer Meinungen aus seiner Vaterstadt verbannt war, mußte selbst als eine Satire auf die „verdorbenen Sitten" der Republik Bern erscheinen. Und so trat Haller bei seiner Alpenfahrt der Unterschied einfach alter und neumodischer Schweizer Art entgegen. Seine Satire preßte die bittere Empfindung dieses Gegensatzes bald darauf in die anklagende Frage zusammen:

Sag' an, Helvetien, du Helden-Vaterland!
Wie ist dein altes Volk dem jetzigen verwandt?

In dem französisch abgefaßten Tagebuch der Alpenreise ruft Haller aus: „Heureux peuple que l'ignorance preserve des maux qui suivent la politesse des villes." (Glückliches Volk, das die Einfalt vor den Übeln bewahrt, welche die Kultur der Städte im Gefolge hat.) Und diesen Grundgedanken, als den eigentlichen Inhalt der „Alpen", führt dann auch gleich die erste der zehnzeiligen Strophen aus.

Arm im Glück, elend im Reichtum werdet ihr Sterbliche mit aller Kunst und Verfeinerung nicht die Sehnsucht nach der beglückten güldnen Zeit, in welcher Notdurft Reichtum war, den Schüler der Natur vergessen machen. Nicht eine Schilderung der Pracht und Majestät des Hochgebirges, wie der Titel „Die Alpen" erwarten läßt, enthalten die neunundvierzig Strophen des vielgenannten Hallerschen Lehrgedichtes. Zwar fehlt es nicht an Beschreibungen von Einzelheiten wie der noch in Lessings „Laokoon" als Meisterstück gerühmten Schilderung des hohen Hauptes vom edlen Enziane. Die die Wolken übersteigende Spitze des Gotthard, die himmelan getürmten glatten Wände verjährten Eises und die mauergleichen Zinken des steilen Berges, von dem der dick beschäumte Waldstrom stürzet Fall auf Fall, versetzen auch den heutigen Leser noch in die Hochlandswelt. Aber von einer ästhetischen Freude an der erhabenen Wildheit des Hochgebirges ist Haller doch weit entfernt.

Das Naturgefühl für die romantische Schönheit der Alpen hat erst Rousseau in seiner „Heloise" geweckt. Haller hat zwar noch Tübingen eine sehr angenehme Lage zugestanden, da

man für die zwei Höhen durch die zusammenlaufende Öffnung dreier grüner Thäler wieder entschädigt werde; aber die Lage von Heidelberg findet er entschieden unangenehm wegen der hohen Hügel. Noch galt eben das holländische Landschaftsideal, der freie Blick über eine wohlbebaute flache Gegend, in der das Wasser nicht fehlen darf. Das unfruchtbare Gebirge ist schrecklich; selbst Winckelmann fühlte sich bei der Durchfahrt durch die abscheulichen Alpen bedrückt. Nicht auf das landschaftliche, sondern auf das moralische Moment fällt bei Haller das ganze Schwergewicht. Nicht zu den Beschreibungen von Thomsons „Jahreszeiten" wollte er ein Gegenstück liefern, sondern den Ehrennamen eines deutschen Pope erwerben. Wenn er aber in den „Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben", in den Betrachtungen „Über die Ehre", durch die er einem gelegentlichen Glückwunschgedicht einen geistigen Gehalt zu geben verstand, in der Klage über „Die Falschheit menschlicher Tugenden" und später in den drei Gesängen „Über den Ursprung des Übels" allgemein philosophische Fragen nach Popeschem Vorbilde abhandelte, so weisen die „Alpen" doch ein ganz eigenartiges Gepräge auf.

Der ängstlich religiös gesinnte Haller hat sich in der Folgezeit scharf gegen J. J. Rousseau ausgesprochen. Aber in seinen „Alpen" hat er doch selber Rousseaus Anklagen gegen die mit der Entwickelung der Kultur eintretende Sittenverschlechterung vorweggenommen. Wenn er dem „Geschätzten Nichts der eitlen Ehre" noch in Erinnerungen an Horaz die Entfernung von Geschäft und Ruhm als das gute, vergnügliche Geschick entgegensetzt, so handelt es sich in der Gegenüberstellung der schlichten, unverdorbenen Älpler und der verdorbenen Sitte der städtischen Weltleute doch nicht mehr um klassische Lesefrüchte. Die revolutionäre Naturverehrung der von Rousseau genährten Sturm- und Drangzeit klingt hier bereits vor.

Verblendte Sterbliche! die, bis zum nahen Grabe,
Geiz, Ehr' und Wollust stets an eitlen Hamen hält,
die ihr der kurzen Zeit genau gezählte Gabe
mit immer neuer Sorg' und leerer Müh' vergällt,
die ihr das stille Glück des Mittelstands verschmähet
und mehr vom Schicksal heischt, als die Natur von euch,
die ihr zur Notdurft macht, worum nur Thorheit flehet:
o glaubt's, kein Stern macht froh, kein Schmuck von Perlen reich!
Seht ein verachtet Volk zur Müh' und Armut lachen,
die mäßige Natur allein kann glücklich machen.

Wie ernst es Haller mit diesen Anklagen war, zeigt die Ergänzung, die seine begeisterte Schilderung unschuldigen Naturlebens durch seine beiden Satiren „Die verdorbenen Sitten" und „Der Mann nach der Welt" erfuhr. Als er später seinen Frieden mit den regierenden Herren der geknechteten Republik gemacht und 1753 selbst als Mitglied des Großen Rates nach Bern zurückgekehrt war, suchte er den Eindruck seiner jugendlichen Angriffe auf die unduldsame, maßlose Unbildung und eigennützige Herrschsucht der regierenden Aristokratie möglichst abzuschwächen. Der ruhmlose Zusammenbruch dieser schweizerischen Oligarchien vor dem Sturmhauch der französischen Revolution erfüllte aber noch vor dem Schlusse des Jahrhunderts Hallers Weissagung:

Itzt sinken wir dahin, von langer Ruh erweichet,
wo Rom und jeder Staat, wenn er sein Ziel erreichet.
Das Herz der Bürgerschaft, das einen Staat beseelt,
das Mark des Vaterlands ist mürb und ausgehöhlt;
und einmal wird die Welt in den Geschichten lesen,
wie nah dem Sitten-Fall der Fall des Staats gewesen.

Daß der Dichter, der seinen gedankenbelasteten Alexandrinern solch ungewohnte gesättigte Kraft zu verleihen, die „Armut im Ausdrucke" selbst durch die Wahl der spärlich angewandten,

aber nachdrücklichen Beiwörter wieder zu einem Vorzuge auszubilden verstand, nicht gerade auch im leichten Liebeslied sich hervorthun würde, war zu erwarten. Aber mit der Liebesaufforderung an „Doris" und den beiden Klageoden auf Mariane hat er doch die berühmtesten und empfindsamsten Liebesgedichte vor Klopstock geschrieben. Der ernste Mann neigt sich, wenn der Mond die Silberhörner erhebt, im stillen Buchengrund zum kosenden Liebesgeflüster:

Komm, Doris, komm zu jenen Buchen,
laß uns den stillen Grund besuchen,
wo nichts sich regt als ich und du.
Nur noch der Hauch verliebter Weste
belebt das schwanke Laub der Äste
und winket dir liebkosend zu.

Und ganz anders ergreifend, als der Freiherr von Canitz „das Schrecken der Phantasei" vom Tode seiner Doris besingt, tönt Hallers Klage um die herzlich Geliebte:

Ja, mein Betrübnis soll noch währen,
wann schon die Zeit die Thränen hemmt;
das Herz kennt andre Arten Zähren,
als die die Wangen überschwemmt ....
Im dicksten Wald bei finstern Buchen,
wo niemand meine Klagen hört,
will ich dein holdes Bildnis suchen,
wo niemand mein Gedächtnis stört ....
Auch in des Himmels tiefer Ferne
will ich im Dunkeln nach dir sehn
und forschen, weiter als die Sterne,
die unter deinen Füßen drehn.

So verleugnet sich in dem von Tausenden besungenen Thema von Liebeslust und -leid ebensowenig wie in den Betrachtungen über den Knochenberg des Elefanten, über das „furchtbare Meer der ernsten Ewigkeit" und das sterbliche Geschlecht, das „zweideutig Mittelding von Engel und von Vieh", die persönliche Eigenart des Mannes, von dem Lessing rühmte, sein Geist umspanne eine Welt und scheine für alle Dinge geformt.

Die ungeheure Vielseitigkeit Hallers, die nicht nur seine Teilnahme, sondern auch seine Urteilsberechtigung auf allen Gebieten bezeugte, bewährte er vor allem auch in seiner kritischen Thätigkeit. Für die „Göttingischen gelehrten Anzeigen", die er 1739 gegründet hatte, schrieb er zwölftausend Recensionen. Vor eigenem Eingreifen in die litterarischen Parteikämpfe, in die seine Gedichte zu seinem Verdrusse gezerrt worden waren, hütete er sich dabei. Allein wenn er auch theoretisch wie in der Praxis an den Reimen festhielt, kam er doch der neuen Poesie Klopstocks verständnisvoll entgegen. In späteren Jahren geriet Haller, der sich eine Zeitlang ziemlich eng an Shaftesbury angeschlossen hatte, in finstere Angst um sein Seelenheil und strebte aus Furcht mehr als aus Überzeugung nach möglichst orthodoxer Gesinnung.

In die Dichtung aber griff er im Anfang der siebziger Jahre noch einmal ein und zwar auf dem Gebiete des politischen Romans. In der morgenländischen Geschichte von „Usong" (1771), in „Alfred König der Angelsachsen", dem Stück römischer Geschichte von „Fabius und Cato" suchte er Wesen und Vorzüge der unbeschränkten und der bedingten Monarchie und der Oligarchie in Romanform zu entwickeln. Der Berner Patrizier gab natürlich der Regierungsform seiner Vaterstadt den Vorzug. Während Hallers Gedichte nach Gedankeninhalt und Ausdruck in der ganzen folgenden Zeit bis über Schillers Tod hinaus nachklingen, zeugt von der Beachtung dieser Staatsromane nur das dem „Usong" entlehnte Motto der ersten Bearbeitung von Goethes „Gottfried von Berlichingen".

Wie unter englischer Einwirkung ungefähr gleichzeitig in Hamburg und der Schweiz eine neue Dichtung hervortrat, so hat auch eine besondere litterarische Erscheinung Englands ziemlich in denselben Jahren in der Schweiz und zu Hamburg die bedeutendste deutsche Nachahmung erfahren: die moralischen Wochenschriften. Im Gegensatz zur puritanischen Strenge galt in

England unter der Restauration eine leichtfertige Behandlung sittlicher Fragen beinahe als ein Zeichen der Königstreue, und auch nach 1689 hielt die einmal eingeschlagene frivole Richtung noch einige Zeit an, vor allem im Lustspiel. Bald jedoch trat die Gegenwirkung ein. In einer besonderen Art von Zeitschriften wie später auch in den Romanen Richardsons, die in der deutschen Litteratur noch eine so bedeutende Rolle spielen sollten, machte sich eine moralisierende Tendenz aufs stärkste geltend. Sie trat schon im Namen der beiden berühmtesten und einflußreichsten moralischen Wochenschriften Englands hervor, in dem von Richard Steele und Joseph Addison herausgegebenen „Spectator“ („Zuschauer“, 1710/12) und „Guardian“ („Aufseher“, 1713). Ihnen war schon 1709 der „Tatler“ („Schwätzer“) vorangegangen. Der ungeheure Erfolg des „Zuschauers“ rief dann in England und mehr noch in Deutschland eine Flut von Nachahmungen hervor, von denen freilich keine einzige es mit dem ersten „Spectator“ an Geist und Humor aufnehmen konnte, weder der allgemeine noch der Berliner und die beiden Leipziger Zuschauer oder der „Zuschauer in Bayern“, nicht einmal die „Zuschauerin“ und der unter französiertem Titel erscheinende dänische und „Teutsche Bernersche Spektateur“, für den Haller Aufsätze schrieb. Die Nachahmung blieb natürlich nicht auf die Beibehaltung des Titels beschränkt, und Steele-Addisons „Spectator“ und „Guardian“ wurden auch noch geplündert, nachdem Frau Gottsched beide übersetzt hatte (1739—45).

Indem die Verfasser des „Spectator“ das alte Horazische aut prodesse volunt aut delectare poetae (entweder nützen oder ergötzen wollen die Dichter) aus der Poesie in die Journalistik übertrugen, kamen sie dem Bedürfnisse und Geschmacke der Zeit entgegen. Was Thomasius (vgl. S. 384) allein und ohne nachhaltigen Erfolg schon 1688 mit seiner Monatschrift angestrebt hatte, eine Popularisierung der Kenntnisse, Moralphilosophie und Sittenkritik, dafür war jetzt allgemein die Zeit herangereift. Eine keineswegs vollständige Übersicht zählt von 1713 bis zum Schlusse des Jahrhunderts für England 220, für Deutschland über 500 moralische Wochenschriften, davon 99 allein in Hamburg. Der „Spectator“ hatte das Programm aufgestellt: durch Veredelung und Verfeinerung des menschlichen Lebens, durch Beförderung von Tugenden und Kenntnissen, durch Anempfehlung alles dessen, was der Gesellschaft zum Nutzen oder zur Zierde zu dienen vermag, zur Unterhaltung und Verbesserung des Landes beizutragen.

Mit einem teutschen Auszug aus den Engeländischen Moralschriften eröffnete Hamburg 1713 im „Vernünfftler“ die lange Reihe der moralischen Wochenschriften in Deutschland. Aus Brockes' Freundeskreis wurde 1734 die beste dieser moralischen Wochenschriften: „Der Patriot“, veröffentlicht. Ihm waren schon 1721 die Züricher mit den „Discoursen der Mahlern“, Gottsched 1725/27 mit den „Vernünftigen Tadlerinnen“ und dem „Biedermann“ vorangegangen. Noch 1758 hoffte man, freilich vergeblich, im Klopstockischen Kreise zu Kopenhagen dem „Nordischen Aufseher“ als einem Sohne von Steeles „Guardian“ eine gute Aufnahme bereiten zu können. Den drei Jahre später gegründeten holsteinischen „Hypochondristen“, an dem Gerstenberg den Hauptanteil trug, rühmte Herder als die beste der moralischen Wochenschriften in Deutschland, ein Lob, das freilich mehr einer persönlichen Stimmung und Neigung als dem thatsächlichen Verdienste dieses Nachzüglers entsprechen dürfte.

Die moralischen Wochenschriften haben sich um die Besserung der Sitten und die Aufklärung in Deutschland unstreitig manche Verdienste erworben. Vor allem haben sie einer vernünftigen Reform des arg vernachlässigten Erziehungswesens, wie sie dann von Rousseau, Basedow und Pestalozzi durchgeführt wurde, erfolgreich vorgearbeitet. Die freie Bewegung der englischen Wochenschriften war in dem überängstlichen Deutschland nicht möglich. Jede Kritik

der Sitten und Zustände konnte Anstoß erregen, und durch die so drohende oder wirklich eintretende Zensur wurden die moralischen Wochenschriften immer mehr auf das rein litterarische Gebiet gedrängt. Zeitschriften wie Schwabes „Belustigungen" und noch die „Bremer Beiträge" zeigen den Übergang von der älteren zur jüngeren Art. Die von den Beiträgern ausdrücklich hervorgehobene Bemühung, dem Frauenzimmer zu gefallen und nützlich zu sein, ist für die moralischen Wochenschriften sogar geradezu charakteristisch. Für die versäumte weibliche Bildung sollte gesorgt werden: in ernsterer Weise und anderer Form wurde so eine schon bei Harsdörfers Frauenzimmer-Gesprächspielen (vgl. S. 340) zu Tage getretene Tendenz wieder aufgenommen. Eine Reihe von Wochenschriften ließ sich die Zusammenstellung eigener Bibliotheken für Frauenzimmer angelegen sein; die Korrespondenz zwischen der Zeitschrift und dem Publikum sollte die Teilnahme an der Sittenreform fördern.

Bei alledem trat nun freilich eine gewisse Schwerfälligkeit zu Tage, oft am meisten, wenn eine Nachahmung des originellen Humors des erdichteten Gesellschaftskreises des „Spectator" beabsichtigt ward. Die Moralisierungen, für die La Bruyères Übertragung der „Caractères de Theophraste" (1687) in die Sitten des Zeitalters Ludwigs XIV. ein vielbenutztes Vorbild boten, sind beinahe in allen Fällen zu allgemein gehalten.

Bezeichnend genug ist gleich die Nachahmung der „Spectator"-Einleitung in der ersten „Pensée" des Hamburger „Patrioten". Bei Addison sind es lauter scharf als Engländer gezeichnete Sonderlinge, bei denen dem modernen Leser die Verwandtschaft mit wohlbekannten Gestalten des Pickwickklubs nicht entgehen kann. Ausschließlich um den Nutzen dieses Landes, ihres Englands, ist es den Genossen Sir Rogers de Coverley und Will Honeycombs zu thun. Der Hamburger Berichterstatter „über die Sitten der Welt" rühmt sich dagegen, daß er, obgleich in Obersachsen geboren, doch die ganze Welt als sein Vaterland und sich selbst als einen Mitbürger jedes anderen Menschen ohne den geringsten Unterschied ansehe.

Wenn unsere weltbürgerliche Neigung uns die Herübernahme eines guten fremden Vorbildes erleichterte, so hinderte sie uns zugleich, vom Allgemeinen zum charakteristisch Nationalen vorwärts zu gehen. Und die farblos gehaltenen Sittenschilderungen und Moralien nahmen dafür sehr bald einen philisterhaften Zug an. Etwa mit dem Beginn des Siebenjährigen Krieges haben die moralischen Wochenschriften bereits aufgehört, ein Element des Fortschrittes in dem Entwickelungsgang der deutschen Litteratur zu bilden.

4. Gottscheds Beherrschung der Litteratur und Bühnenreform. Die Schweizer.

Gottscheds Name, so urteilte bald nach seinem Tode der Göttinger Professor Abraham Gotthelf Kästner in seiner Gedächtnisrede, „ist in der neuen deutschen Litteratur einer der bekanntesten". Eine Zeitlang habe ihm Deutschland ziemlich einstimmig den Ruhm großer Verdienste um den guten Geschmack in der deutschen Dichtkunst und Beredsamkeit gegeben, nach und nach hätten sich die Meinungen über ihn geteilt, und endlich sei auch ziemlich einstimmig das Gegenteil von ihm gesagt worden. Schon Kästner suchte, freilich noch erfolglos, dieser Verurteilung entgegenzutreten. Seit Th. W. Danzel uns Gottscheds Verbindungen und Wirken mitten in seiner Zeit vorgeführt hat (1848), ward der großen geschichtlichen Stellung, die Gottsched trotz aller persönlichen Beschränktheit in der Litteraturentwickelung des 18. Jahrhunderts einnahm, wieder volle Würdigung zu teil.

An der Schwelle des neuen Jahrhunderts (2. Februar 1700, gest. 1766) wurde Johann Christoph Gottsched zu Juditten geboren, und zum Studium der Theologie bezog er 1714

die benachbarte Universität Königsberg. Die Weltweisheit und die schönen Wissenschaften drängten jedoch bald bei ihm die Gottesgelahrsamkeit in den Hintergrund. Kaum aber hatte er seine eigene philosophische Lehrthätigkeit begonnen, so mußte der Privatdozent aus Preußen fliehen (1724). Durch seine außergewöhnliche Körpergröße erwuchs ihm die Gefahr, von den Werbern gewaltsam unter Friedrich Wilhelms I. Riesengarde gesteckt zu werden.

Auf die Rechtssicherheit der deutschen Zustände fällt von dem Vorgange aus kein günstiges Licht, für Gottsched aber war die Verdrängung aus „dem beliebten Orte" ein Glück. Was Königsberg durch seine poetische Überlieferung, durch Anleitung und Beispiel des Professors der Poesie, Johann Valentin Pietsch, und andere Lehrer, wie Rohde, Gottsched bieten konnte, hatte er bereits in sich aufgenommen. Die Reform des deutschen Theaters hätte sich so wenig von dem entlegenen Ostpreußen aus ins Werk setzen lassen, wie die maßgebende Stellung in der Litteratur von dort aus zu erobern gewesen wäre. Dazu mußte Gottsched in den Mittelpunkt des litterarischen Treibens, nach Leipzig kommen. Die Messen zogen die besseren der wandernden Komödiantenbanden in die Pleißestadt, die allmählich im Wettkampf mit Frankfurt a. M. der Hauptsitz für den deutschen Buchhandel geworden war.

Wenn Lessings Wort, daß man auf der Akademie in Leipzig beinahe nichts so zeitig lerne, als ein Schriftsteller zu werden, auch erst für zwei Jahrzehnte später zutrifft, als dieser Zustand eben durch Gottscheds Wirken sich herausgebildet hatte, so war doch auch schon 1724 durch Menckes „Acta eruditorum" das übrige Deutschland daran gewöhnt worden, von Leipzig aus das kritische Urteil über die neuen Werke zu empfangen. Und Burchard Mencke war es auch, der dem Flüchtling die Einbürgerung in Leipzig erleichterte. Durch Mencke ward Gottsched in die Deutschübende poetische Gesellschaft eingeführt, als deren Senior er zuerst Einfluß in der Litteratur zu erlangen vermochte. Eine Zeitlang schmeichelte ihm sogar der trügerische Gedanke, die Leipziger deutsche Gesellschaft „dem berühmten Exempel der vorlängst in Paris gestifteten französischen Akademie" anzunähern.

In der Geschicklichkeit, überall Beziehungen anzuknüpfen, die zugleich seiner Person und der von ihm vertretenen Sache Vorteil bringen konnten, war Gottsched Opitz nicht unähnlich. Schon 1730 wurde er außerordentlicher Professor der Poesie, vier Jahre später ordentlicher Professor der Logik und Metaphysik. 1735 holte er sich aus Danzig **Luise Adelgunde Viktoria Kulmus** (1713—62) zur Eheliebsten, und die Gottschedin ward dem berühmten Herrn Professor als Übersetzerin und Lustspieldichterin eine treue, gar geschickte Mitarbeiterin bei seiner Neuordnung der deutschen Litteratur.

Obwohl eine Satire gegen den Unfug der Gelegenheitsdichtung Gottscheds Thätigkeit in Leipzig einleitete, galt die Thätigkeit seiner ersten Docentenjahre nicht einer Erneuerung der Litteratur, sondern der Philosophie. Wolffs Schriften hatten ihm selber die von Leibnizens „Theodicee", von der er später eine deutsche Übersetzung veranstaltete, nicht gelösten Zweifel gehoben, und als eifrigst überzeugter Wolffianer wollte er vom Katheder herab und in Schriften für die Ausbreitung des neuen Heiles wirken. Auch er trat damit wie einstens an gleicher Stelle Thomasius der herkömmlichen und im Besitz befindlichen Philosophie entgegen. Und nicht ganz ungefährlich war der Kampf für die Aufklärung, in den Gottsched sich damit einließ.

Seit 1707 hatte **Christian Wolff** (geb. in Breslau 1679, gest. in Halle 1754; vgl. die Abbildung, S. 409) als Professor der Mathematik und Naturlehre zum Aufblühen der jungen Universität Halle erfolgreich beigetragen, als König Friedrich Wilhelm I., den Verleumdungen der Pietisten Gehör schenkend, 1723 dem Gottesleugner bei Strafe des Stranges befahl, binnen

achtundvierzig Stunden die preußischen Lande zu räumen. Es bedeutete für Deutschland den offenen Ausbruch des Kampfes zwischen der Aufklärung und den zu gemeinsamem Widerstande gegen die Philosophie verbündeten kirchlichen Parteien. Wolff fand an der Universität Marburg freundliche Aufnahme, und Friedrich II. betrachtete es als eine seiner ersten Regierungspflichten, den Verjagten in ehrenvollster Weise auf seinen Halleschen Lehrstuhl zurückzuberufen. Die Wolffische Philosophie verbreitete sich über alle deutschen Universitäten, und das meiste hierfür wie für ihre enge Verbindung mit der deutschen Litteratur hat Gottsched gethan. Alle philosophischen Wissenschaften hat Gottsched durch seine „Ersten Gründe der gesamten Weltweisheit" (1734) in ihrer natürlichen Verknüpfung systematisch nach Wolffs Lehre, aber in noch leichter faßbarer Weise dargestellt. An Tiefe und Ursprünglichkeit kann Wolffs Lehre nicht entfernt mit der von Leibniz, die ihre Grundlage bildet, verglichen werden. Aber Wolff erwarb sich das Verdienst einer systematisch erschöpfenden Behandlung des ganzen Wissens. Durch die mathematische Demonstration, in der er sein System vortrug, kam er nicht nur der Fassungskraft erleichternd entgegen, sondern erregte auch das angenehme Gefühl, einen sicheren Besitz an Wissen schwarz auf weiß getrost nach Hause tragen zu können. Er will von Anfang an seiner Philosophie praktische Brauchbarkeit geben, durch klare, deutliche Erkenntnis, die für jedes Ding einen zureichenden Grund aufzuweisen vermag, das menschliche Wohl fördern. Das Widerspruchsvolle muß sich vor der rationalen Erkenntnis auflösen lassen, um als möglich und denkbar Gegenstand der Philosophie zu werden. Indem nun Wolff einen großen Teil seiner Werke deutsch schrieb, und zwar in einem klaren und faßbaren Deutsch, wie es später nicht eben



Johann Christoph Gottsched. Nach einem Aquarell, im Besitz der Altertumsgesellschaft Prussia zu Königsberg. Vgl. Text, S. 404.

Gemeingut der Philosophie wurde, hat er die Ausdrucksfähigkeit und Bildung der deutschen Prosa mächtig gefördert und das philosophische Interesse unabhängig von der Kenntnis des Lateinischen in weitere Kreise getragen.

Als Gottsched zuerst des Herrn Hofrat Wolffs „Vernünftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen" (1719) kennen lernte, hub er erst an, Ordnung und Wahrheit in der Welt zu sehen. Die in Wolffs Schriften gelehrte und für alle Lebenserscheinungen geforderte Ordnung und Gründlichkeit nun auch in der Litteratur zur Geltung zu bringen, stellte sich Gottsched als seine besondere Aufgabe. Durch den philosophischen Ausgangspunkt war er befähigt, nicht nur, wie hundert Jahre vor ihm schon Opitz, für die Poesie Lehren festzusetzen, sondern als der erste die „Idee der deutschen Litteratur in ihrer Gesamtheit" zu fassen, wie sie nach Danzels Ausspruch vor Gottsched überhaupt nicht vorhanden war. Dadurch erst sah er sich veranlaßt, auch der Bühne seine Aufmerksamkeit zuzuwenden, um die sich kein einziger von den vielen gekümmert hatte, die seit Opitz als Verfasser von „Wegweisern zur Poesie zu gelangen", aufgetreten waren. Die Herrschaft des Natürlichen und Vernünftigen, einheitliche Ordnung und Regelung galt es auf allen Gebieten der Litteratur durchzuführen.



Luise Adelgunde Viktoria Gottsched, geb. Kulmus. Nach dem Stich von J. M. Bernigeroth (Zeichnung von E. G. Hausmann), in der Ausgabe von „der Frau Gottschedinn Gedichten", Leipzig 1763. Vgl. Text, S. 405.

Im Widerstreite mit diesen Forderungen, die er aus der Wolffischen Philosophie ableitete, schien ihm ebenso der Lohensteinische Schwulst wie der poetische Schwung von Miltons und Klopstocks Rede und Einbildungskraft, ebenso die rohe Zusammenstoppelung der Komödiantenstücke wie das umfassende Weltbild des Shakespearischen Trauerspiels zu stehen. Dagegen glaubte er in den Werken der Griechen und Römer wie in denen der Franzosen die von Natur und Verstand diktierten Regeln erfüllt und wollte die deutsche Litteratur nach diesen Mustern schulen. So verweist die „Redekunst" (1728) wie die „Deutsche Schaubühne" schon im Titel auf die Anleitung und Regeln der alten Griechen und Römer, so wird der „Kritischen

Dichtkunst" „anstatt einer Einleitung Horatii Dichtkunst in deutsche Verse übersetzt" vorangestellt und für die Schaubühne eine Übersetzung von Aristoteles' Poetik in Aussicht genommen.

Unmittelbar mit dem Streben nach praktischer Verwertung der Wolffischen Philosophie hängt die 1728 erfolgende Ausarbeitung einer „vernunftmäßigen Redekunst" zusammen. Das dem Kronprinzen Friedrich gewidmete Buch, das dann in Preußen auch amtlich eingeführt wurde, sollte auf die Ausbildung der Prediger im Wolffischen Sinne einwirken und hat entschieden zur Verbreitung der Aufklärung, nicht nur der formalen Schulung des Vortrags wesentlich beigetragen. Hat doch der mit Recht gefeierte und gerühmte Theologieprofessor Johann Lorenz Mosheim in Göttingen, den die Leipziger Deutsche Gesellschaft auf Gottscheds Betreiben als den besten Prosaisten und ersten Kanzelredner Deutschlands 1732 zu ihrem Präsidenten wählte, „im Studium der Philosophie ein Hauptmittel zur Überwindung theologischer Borniertheit" gesehen.

Nicht geringeren Erfolg als die „Ausführliche Redekunst", die später noch eigens für den Schul- wie den akademischen Unterricht bearbeitet wurde, hatte 1748 die „Grundlegung einer deutschen Sprachkunst". Der seit Opitz geführte Kampf gegen das Latein- und Fremdwörterunwesen wie gegen die Dialekte war von Gottsched mit gründlicherer Kenntnis der Sprache aufgenommen worden. Die zweiunddreißig Stücke seiner „Beyträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit" (1732—44) stellen seiner Teilnahme und seinem Verständnis für die ältere deutsche Litteratur und Sprache ein rühmliches Zeugnis aus. Seine Schweizer Gegner genossen den Vorzug, durch glückliche Funde und flottes Drauflos-Edieren, dem Gottsched höchstens seine Ausgabe des „Reineke Fuchs" mit beigefügter Prosaübertragung entgegensetzen konnte, ihre Verdienste um das deutsche Altertum in ganz anders helle Beleuchtung gestellt zu sehen. Aber in den „Beyträgen" und dem referierend bibliographischen Verzeichnis des „Nöthigen Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst" (1757/65) hat Gottsched sowohl an Verständnis und Eifer wie an vaterländischer Gesinnung, die ihn zu diesen Studien antrieb, durchaus Tüchtiges geleistet.

Wenn Gottsched das Meißnische zur Norm des Hochdeutschen machen wollte, wie dies dann sein Nachfolger Johann Christoph Adelung in der Ausführung des von Gottsched selbst geplanten und begonnenen „Wörterbuchs" (1774—86) kodifizierte, so war ein anderer Standpunkt damals für die Praxis kaum möglich. Obwohl bereits Schottel und Leibniz für die Schriftsprache eine weitere Grundlage als die Normalsprache einer einzelnen Landschaft gefordert hatten, erklärten doch die Schweizer selbst, daß nicht irgend eine Provinz des Deutschen Reiches mit bündigeren Titeln Meißen dies Recht bestreiten könne; sie wollten nur für sich die Gemächlichkeit der eigenen angewöhnten Mundart nicht entbehren.

Durch seine „Sprachkunst" ist es Gottsched aber gelungen, auch im katholischen West- und Süddeutschland der einst von Luther gegründeten hochdeutschen Sprache den lange verwehrten Eingang zu verschaffen. Seine Wiener Reise von 1749, bei der er samt seiner „geschickten Freundin" von Maria Theresia freundlich aufgenommen wurde, bedeutet so nicht bloß einen persönlichen Triumph des eitlen Diktators der deutschen Litteratur, sondern auch die endliche Anerkennung der hochdeutschen Schriftsprache im katholischen Kaiserstaate.

Die Rede- und Sprachkunst haben eine nachhaltigere Wirkung ausgeübt als das am meisten genannte Werk Gottscheds, sein „Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen" (1730). Noch 1742 in der Vorrede zur dritten Auflage (die vierte und letzte erschien 1754) rühmte er sich, als der erste Herz und Verwegenheit zu einer solchen Arbeit gehabt

zu haben. Gottscheds eigene Dichterbegabung war, wie die Sammlungen seiner Gedichte beweisen, obwohl es selbst ihnen eine Zeitlang nicht an Lob fehlte, äußerst schwach, noch viel geringer als die von Opitz. Nicht ein innerer Trieb drängte ihn zur Beschäftigung mit der Dichtkunst, sondern er hielt sie für eine lernbare Kunst, wenn auch ein angebornes poetisches Ingenium nicht gut entbehrt werden könne.

Boileaus „Art poétique" bildete die Grundlage seines Lehrbuchs, in dessen erstem Teile er Wesen und Einrichtung der Poesie im allgemeinen, im zweiten die von den Alten und in neuerer Zeit erfundenen Einzelgattungen (Ode und Lied, Fabel, Heldengedicht, Satire, Schäfergedicht, Drama, Oper, Elegie, Epistel, Überschriften, Kantate, Scherzgedicht, Wahlspruch) erörterte. Das Hauptwerk der Dichtkunst bleibt allemal „die Nachahmung der Handlungen und Leidenschaften des Menschen", denn im Menschen habe die Poesie ihren Grund. Sache des guten Poeten sei es, durch die Vernunft die Einbildungskraft und durch die Regeln der Wahrscheinlichkeit die hohe Schreibart, d. h. die Abweichung der Dichtersprache von der Prosa des gewöhnlichen Lebens, in Schranken zu halten. Nüchterne Korrektheit ist also das Ziel dieser Wolffischen Poetik. Der moralische Lehrsatz, für dessen Versinnlichung sich der Dichter eine Fabel ausdenkt und in der Historie Leute sucht, denen etwas ähnliches begegnet ist, wird ausdrücklich als der Ausgangspunkt für das Schaffen des Dramatikers bezeichnet.



Christian von Wolff. Nach dem Stich von J. M. Bernigeroth. Vgl. Text, S. 405.

Man kann demnach rühmen, daß die poetische Praxis sich noch immer etwas besser gestaltete als die Formulierung der Theorie. Und daß dem so war, verdanken wir doch der Anlehnung an die französischen Vorbilder. Nachdem aber Gottsched und seine Schule mit ihrer Hilfe mühselig eine Art von Ersatz für ein deutsches Drama geschaffen hatten, wurde es später notwendig, sich nicht dauernd damit zu begnügen, sondern ein wirklich nationales Drama anzustreben. Gottsched dagegen glaubte mit der Herstellung der Regelmäßigkeit und Verdrängung des Verstandeswidrigen schon etwas Abschließendes geleistet zu haben. Man hat das mit Recht als sein Verhängnis bezeichnet. Lessing leugnete später, daß der Herr Professor Gottsched ein Verdienst um die Verbesserung der deutschen Schaubühne gehabt habe. Aber nicht mit einer Anlehnung an das ältere englische Drama, wie Lessing hinterher vorschlug, wäre dem elenden Aussehen unserer Bühne abzuhelfen gewesen zu einer Zeit, wo nach seinem eigenen Geständnis „unsre Staats- und Heldenaktionen voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz waren, unsere Lustspiele in Verkleidungen und Zaubereien und die witzigsten Einfälle derselben in Prügel bestanden". Hier konnte am besten die streng formale Schulung des französischen Dramas helfen, der noch gegen das Ende des Jahrhunderts die Weimarer Dichter ihr Schauspiel von neuem unterzogen. Als Goethe Voltaires „Mahomet" auf die Bühne brachte und Schiller dabei die reinigende, erziehende Kraft

der „in unveränderlichen Schranken" gebannten französischen Kunst in den Stanzen seines Prologes pries, war dies nachträglich eine geschichtliche Rechtfertigung für den vielgeschmähten Bühnenreformator Gottsched.

Allein die Bedeutung von Gottscheds dramaturgischer Arbeit gipfelt keineswegs in der Einführung des regelrechten französischen Dramas. Der geschichtlich wichtigste Vorgang liegt in der durch ihn endlich herbeigeführten Wiedervereinigung von Litteratur und Bühne, Dichter und Schauspieler.

Wohl hatte Opitz wenigstens durch Übersetzungen auch für das dramatische Fach in der neuen Kunstpoesie Sorge getragen und hatten dann seine Nachfolger, vor allen Andreas Gryphius und Lohenstein, die gelehrte Litteratur mit Dramen ausgestattet. Aber mit der Bühne, für die sich die Schauspieler ihren Bedarf selbst versorgten, hatte weder dies Renaissancedrama noch das ab und zu wieder hervortretende Schuldrama, dem als eigene Gruppe das Jesuitendrama einzureihen ist, eine mehr als zufällig augenblickliche Berührung. Der Schlesier Hallmann legte im Vorwort zu seinen „Trauer-Freuden- und Schäfferspielen" ausdrücklich Verwahrung dagegen ein, daß die Würde und Nutzbarkeit der von Ehrliebenden und Gelehrten verfaßten Schauspiele „plebejischen und herumschweifenden Personen zu Thrasonischer Ostentation preisgegeben" würden. Und dem deutschen Bühnenspiel und Lesedrama stand als dritte selbständige Gruppe noch die Oper gegenüber. Was sich außerdem in reinkatholischen Gegenden noch von Resten der alten Passionsspiele erhielt, kommt für die dramatischen Leistungen des 17. und 18. Jahrhunderts nicht in Betracht.

In der Geschichte der englischen Komödianten in Deutschland (vgl. oben) bildet das Jahr 1630 einen bestimmten Abschnitt. Zwar werden die Wandertruppen noch über drei Jahrzehnte als „englische Komödianten" bezeichnet, es wird aber einmal vorsichtig hinzugesetzt: „wie sie sich nannten", ein anderes Mal gibt die angeblich englische Truppe selbst zu, daß sie zum größten Teil aus Deutschen bestehe, welche „die Kunst der Frembden bei weitem überholt" hätten. Deutsche Truppen konnten vollkommen „nach englischer Manier" spielen, seit die von den Engländern mitgebrachten Stücke verdeutscht, jedermann zugänglich, im Druck vorlagen. 1620 und 1630 sind, wie bereits im Zusammenhange mit der Darstellung der englischen Wanderzüge erwähnt worden ist, in Leipzig die beiden Bände, der erste als „Englische Komödien und Tragödien", der zweite als „Liebeskampff", erschienen.

Die einseitige Herrschaft des englischen Dramas auf der deutschen Wanderbühne hatte damit ihr Ende erreicht. Es dauerte freilich noch vierzig Jahre, ehe aus Schauspielerkreisen eine neue Sammlung für den Druck hervorging. Herrschte hier doch naturgemäß das Bestreben, den Besitz an Stücken dem Wettbewerbe anderer Truppen vorzuenthalten, und die Scheu, durch Drucklegung die Neubegier der Zuschauer zu mindern. Die Sammlung von 1670 führte den Titel „Schaubühne englischer und französischer Komödianten". Das „englisch" war in den ersten Worten des Titels noch beibehalten, dann war aber nicht mehr von der Einrichtung nach englischer Art die Rede, sondern auf die schönsten und neuesten Komödien hingewiesen, wie sie in den letzten Jahren in Frankreich, Deutschland und anderen Orten agieret und präsentieret worden. Natürlich schien es, daß die deutschen Schauspieler bei dieser Gelegenheit ihre Dramensammlung noch als „Schaubühne englischer und französischer Komödianten" ausgaben. Nicht nur galt die Betonung des Ausländischen als besondere Empfehlung, sondern ihre besten Stücke waren auch fast ausnahmlos auf fremdländischen Vorlagen gegründet. Bei den Truppen selbst taucht



Herumstreichende Komödiantinnen, die sich in einer Scheune umkleiden

Aus Gg. Christoph Lichtenbergs Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche.

Nach dem Anschlagzettel (rechts unten) stellt Hogarth eine Londoner Theatergesellschaft dar („Strolling Actresses dressing in a Barn"), die sich zur Aufführung von Coffey-Mottleys Operette „Des Teufels Bezahlung im Himmel" („The Devil to pay in Heaven") ankleiden. Die links im Vordergrund sitzende Juno studiert ihre Rolle, und um diese Zeit auch sonst noch zu nützen, streckt sie ihr unsterbliches Bein hin auf eine umgestülpte Schubkarre und läßt sich von der Göttin der Nacht im Nonnengewand, einer wollhaarigen Negerin, die ewigen Strümpfe flicken. Auf dem Tischchen vor ihr steht eine Salzbüchse und ein gemeines irdisches Feuerzeug, Stahl und Stein, brüderlich gekuppelt mit dem erhabensten aller Feuerzeuge, dem Donnerkeil Jupiters. In der Mitte steht in eifriger Wiederholung ihrer Rolle Diana, im Begriffe, zur Schonung der Frisur in den Reifrock hineinsteigen zu wollen. Von dem Haupte der Göttin der Keuschheit weht die weiße Fahne der Kapitulation. Vor ihr sitzt die Blumengöttin Flora und macht ihre Toilette. Neben ihr liegt das bekannte Instrument, das der Mensch aus dem Zahn des größten Tieres des festen Landes zu schneiden gewußt hat, um die Bisse eines der kleinsten damit zu bekämpfen: der elfenbeinerne Kamm. Hinter Dianen steht ein Altar, an dem sich ein Paar kleine Teufel um einen Bierkrug boxen. Im Hintergrunde des Altars hält eine arme Seiltänzerin eine sich wehrende Katze, der eine Alte vergnügt das Schwanzende abschneidet, um Blut für das Unheil der Tragikomödie zu gewinnen. Hinter Diana steht mit dem goldpapiernen Sonnenrande auf dem Haupte Jupiter, der einen Amor auf der Leiter hinaufschickt, um ihm seine Strümpfe herabzuholen, die zum Trocknen an den Wolken aufgehängt waren. Die Darstellerin der Sirene hat ihren Fischschwanz bereits um die Hüfte gebunden. Daß eine Wassergöttin Wein schenkt, ist drollig genug. Doch thut sie es, um die bereits mit männlichem Rock und Perücke, sonst jedoch noch unvollständig bekleidete Darstellerin des Ganymed vom Zahnweh zu heilen, das Ganymeds Gesichtsausdruck verrät. Zwischen Ganymed und der trunkenen Sirene steht am Stern kenntlich Aurora, in deren Gesicht freilich die Röte nur noch grauet. Ganymeds Adler füttert ein Kind, womit er sich vermutlich selbst füttern würde, wenn er etwas mehr wäre als Pappendeckel. Der Adler hat hier keine Krallen, aber dafür Frauenzimmerfüße. Der Unterschied ist nicht so groß, als er scheint. Es bleiben Fangfüßchen vor wie nach, wenigstens wird das Schicksal der jungen Hasen durch den Wechsel um nichts gebessert. Ein Teil des Vergnügens, das die Betrachtung von Hogarths Bildern gewährt, hängt hier ebenso wie bei Betrachtung von Werken der Natur, mit von der Übung eigener Kraft ab, die noch dabei stattfindet. Wer suchen will, findet immer noch was. In der Verteilung der Theaterrequisiten, dem Kelche auf dem Altare, der Blendlaterne neben der Bischofsmütze, aus der Komödienblätter hervorspitzen, dem Spiel des Kätzchens mit dem Reichsapfel, in jedem Winkel dieser ländlichen Theatergarderobe verkündet sich die Gegenwart des mächtigsten Satyrs.

---

dagegen doch schon 1650 die Bezeichnung „hochdeutsche Komödianten" auf, wenn es auch kaum zweifelhaft ist, daß sie ursprünglich bloß zur Unterscheidung von den niederdeutschen, d. h. holländischen Truppen gewählt wurde, die seit dem Friedensschlusse wieder nach Norddeutschland und den Rhein herauf auch nach Süddeutschland bis Ulm und München kamen. In Hamburg fanden die niederländischen Komödianten noch 1741 ihr Publikum nach dem dortigen Unterliegen der Neuberin und ihres von Gottsched beeinflußten Spielplanes.

Wie vor dem Dreißigjährigen Kriege die englische Manier den Wandertruppen zur Empfehlung dienen mußte, so berühmten sich die niederländischen Komödianten bei ihrem Auftreten in Frankfurt a. M. 1651 bereits, „alles nach französischer anmutiger Art und Manier repræsentieren zu wollen". Die Sammlung von 1670 bringt demnach nur eine schon seit längerer Zeit in den Bühnenverhältnissen eingetretene Wandlung auch litterarisch zum Ausdruck. Und zugleich läßt sich daraus feststellen, daß Gottsched mit seiner Verpflanzung des französischen Dramas auf die deutsche Schaubühne doch keineswegs so sehr der natürlichen Entwickelung entgegentrat, wie man auf Lessings Autorität hin anzunehmen geneigt ist. Im Gegenteile kommt Gottsched mit seiner litterarischen Bildung und starren Wolffischen Folgerichtigkeit einer seit langem sich vorbereitenden Bewegung zu Hilfe. Ohne diesen Zusammenhang mit einer bereits eingeschlagenen Richtung wäre auch der rasche und durchgreifende Erfolg seiner Bühnenreform gar nicht möglich gewesen. Freilich bestand zwischen den von Gottsched durchgesetzten litterarischen Forderungen und der früheren Hinneigung der Schauspieler zum französischen Drama noch ein ganz gewaltiger Unterschied.

Bei Gottsched fällt das Hauptgewicht auf die französische Tragödie. Unter den zwölf französischen Stücken der Sammlung von 1670 haben wir dagegen elf Komödien, unter ihnen fünf Molièresche. Und auch Velten hat unter die achtzehn französischen Stücke seines Spielplanes nur vier Tragödien aufgenommen. Wann immer aber Tragödien der französischen Klassizisten von den Wandertruppen gespielt wurden, so mußten sie sich vorher ebenso wie die Werke der spanischen und italienischen Romantiker — Lope und Calderon finden sich zahlreich in diesem Spielplan — eine Theaterbearbeitung gegen alle Regeln gefallen lassen. Die genaue Alexandrinerübertragung des Corneilleschen „Cid" von dem Hamburger Zeitungsschreiber Greflinger (1650) war für die Schaubühne nicht vorhanden. Den wirklichen gespielten „Polyeuctus" aber hatte der Leipziger Magister Kormart bei der Verdeutschung (1669) derart „mit sich dazufügenden neuen Erfindungen vermehret", daß er an Regelwidrigkeit keiner Haupt- und Staatsaktion mehr etwas nachgab.

Der Name **Haupt- und Staatsaktion** für die hochtrabenden, von Possen durchzogenen geschichtlichen Spektakelstücke der Wandertruppen, die alle Schwächen der von den englischen Komödianten in Deutschland gespielten Stücke aufweisen, taucht erst um 1700 auf, und diese berüchtigten Kunstwerke machen nur einen Teil des Spielplanes aus. Soweit wir aber eine Vorstellung von dem Bühnenzustande in der Zeit zwischen dem Zurücktreten der englischen Komödianten und Gottscheds Eingreifen gewinnen können, läßt sie wenig Erfreuliches gewahren. Die Scheidung zwischen Litteratur und Bühne mußte natürlich auch den litterarisch gebildeteren Teil des Publikums den Darbietungen der Schauspieler entfremden. Für dieses Verhältnis bezeichnend ist der spöttische Unglaube, mit dem Moses Mendelssohn die Möglichkeit ablehnte, daß gebildete Menschen an dem bei den Wandertruppen eingebürgerten Volksschauspiel vom Dr. Faust ernstes Interesse nehmen könnten. Aber wie sollten die gelehrten Dichter auch eine Bühne achten, auf der im „Tempel Dianä oder Spiegel wahrer und treuer Freundschaft" Pylades als Prinz aus Maroco in Begleitung des Prinzen Orestes von Aulia seine gewessene Braut Iphigenia in

Tauria findet und Hans Wurst als Diener des taurischen Königs Trante von zwei alten Weibern geplagt wird!

Die Schauspieler ihrerseits mußten sich durch die Zurückhaltung der Gebildeten nur um so mehr veranlaßt sehen, dem roheren Geschmack durch prunkendes Pathos und derbste Posse entgegenzukommen. Dem Pickelhäring fiel jetzt als Hans Wurst in allen möglichen Verkleidungen und Stellungen erst recht die Hauptrolle zu. Und um nicht von dem guten Willen dieses wichtigsten Mitglieds abhängig zu sein, wurde bei den meisten Truppen die lustige Person von dem Prinzipal selbst gespielt. Dadurch wurde das Übergewicht seiner Rolle naturgemäß noch weiter gesteigert. Shakespeare tadelt den jämmerlichen Ehrgeiz des Narren, der, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, mehr sagt, als in seiner Rolle steht. Im Drama der Wandertruppe hatte der Narr unbedingte Freiheit, denn die komischen Szenen wurden in der Regel extemporiert. Begabung und augenblickliche Stimmung kann in diesen Improvisationen freilich glückliche schauspielerische Leistungen zeitigen. Noch Schröder hat 1767 in Mainz durch sein Stegreifspiel als Leporello in dem von ihm selbst als unkünstlerisch verurteilten Brauche seine Begabung hinreißend bewährt. Aber als ständige Einrichtung mußte das Aus-dem-Stegreif-spielen aller komischen Szenen und Rollen den übelsten Einfluß haben. Nicht nur das jede Aufführung beschließende lächerliche Nachspiel gehörte der komischen Person, auch in dem Heldenstücke selbst fiel ihr eine Reihe von Szenen zu.

Diesen groben Mißbrauch einer zum großen Teil höchst unanständigen Komik muß man sich vor Augen halten, um Gottscheds Verbannung des Harlekin richtig zu beurteilen. Die komische Figur, wie sie ja vornehmlich in Wien, wo der italienische Einfluß stark zur Geltung kam, nicht nur der größten Beliebtheit sich erfreute, sondern auch besonders humorbegabte Vertreter (Preehauser und Stranitzky) fand, hatte immerhin eine volkstümliche Lebenskraft und Wandlungsfähigkeit in sich. Aber nur hohler Bombast zeigt sich bei den biographisch-politischen Stücken, wie dem „Unglückseligen Todesfall Caroli XII.", dem „Durch Hochmut gestürzeten Wallensteiner", „Graf Essex", „Scipio in Spanien", dem „Wollüstigen Crösus" und ähnlichen, für welche die herkömmliche Bezeichnung Haupt- und Staatsaktion doch ganz zutreffend ist. Sie wollen durch Vorführung geschichtlicher Ereignisse die politische Neugier des Publikums befriedigen und wählen deshalb gern einen neueren Vorgang, der besonderes Aufsehen erregt hat, wie das geheimnisvolle, gewaltsame Ende des abenteuerlichen Schwedenkönigs Karl vor der norwegischen Festung Friedrichshall. Die feierliche Ausstellung des gefallenen Helden auf prunkvollem Paradebette (castrum doloris) gehört zu den feststehenden Ausstattungskünsten dieser Bühne. Die Anwendung eines zeremoniensteifen Kanzleistiles, in den sich der Schwulst der modischen Poesie drängt, soll der Prosa das politische Gepräge einer Staatsaktion geben. Die Unnatur bleibt freilich die gleiche auch in nichtpolitischen Stücken, wie „Prinz Sigismund von Pohlen" (Calderons „Das Leben ein Traum") oder der in verschiedenen Sprachen dramatisierten Geschichte von Apelles' Liebe zu Campaspe und Alexanders Großmut („Der schönste Sieg").

Religiöse Stoffe werden selten gewählt, aber wenn es geschieht, nach Art der Haupt- und Staatsaktion behandelt, wie z. B. „Die glorreiche Marter Joannes von Nepomuck unter Wenceslao, dem faulen König von Böhmen". Die alten englischen Stücke, wie die Umgestaltungen des Marloweschen „Faust", der „Bestrafte Brudermord" („Hamlet"), dem etwa um 1665 seine deutsche Fassung gegeben wurde, die „Kunst über alle Künste, ein bös Weib gut zu machen" („Der Widerspenstigen Zähmung", 1672) erhielten sich neben den biographischen Geschichtsstücken und den aus holländischen, spanischen, italienischen, französischen Dramen umgebildeten Machwerken.

Stammbaum der Veltenschen Komödiantentruppe.

Von Dr. Carl Heine.

(Die Jahreszahlen beziehen sich auf die Direktionszeiten.)

Carl Andreas Paul.

16[illegible]—1679. Prinzipal der Hochdeutschen Komödianten. Mitglieder: seine **Frau Elisabeth, Ferdinand** Paul, Carl Paul, Anna Paul, **Johannes Velten** und Frau Katharina Elisabeth (geb. Paul), Balthasar Brumbacher und Frau (geb. Paul), Gottfried Salzfleder.

Johannes Velten.

1676—1692. Prinzipal der berühmten Bande Hochdeutscher Komödianten, der Kurfürstlich Sächsischen Hofkomödianten. Mitglieder: Ferdinand Paul, **Katharina Elisabeth Velten** (geb. Paul), Anna Elisabeth Velten, **Balthasar Brumbacher** und Frau (geb. Paul), Sara von Boxberg, Christian Dorsch, Johann Wolfgang Rieß, Christian Starke, **Herrmann Reinhard Richter** und Frau, **Christian** und **Gabriel Müller** und Frau, Christian Paceli, Gottfried Salzfleder, Benjamin Pfenning, Elias Adler, David Bamberger, Christian Schernitzky, **Andreas Elenson** und Frau Maria Margarete, Joseph Janetzecky, Joh. Christoph Dorsch, Saffe, Jul. Franz Elenson.

Herrm. Reinhard Richter und Balthasar Brumbacher.

1695—1702. Prinzipale der Merseburger Hofkomödianten.

Andreas Elenson.

1672—1706. Prinzipal der Wiener Kompanie. Mitglieder: **Maria Margarete Elenson.** Julius Franz Elenson, Sophie Julie Elenson.

Maria Margarete Elenson.

1704—1710. Prinzipalin der Wiener Kompanie. **Julius Franz Elenson,** Sophie Julie Elenson.

Julius Franz Elenson.

1706—1708. Prinzipal der Mecklenburgischen Hofkomödianten, vorher bei Velten und Andreas Elenson Harlekin. Mitglieder: **Sophie Julie Elenson,** Friedrich Wilhelm Elenson, Ferdinand **Carl Elenson.**

Gabriel Müller.

1693—1721. Prinzipal der Sächsisch-Weimarischen, der Hochfürstlich Markgräflich Brandenburgischen, der Fürstlich Bayreuthischen Hofkomödianten. Mitglieder: Frau Müller, Anton Joseph Geißler, Heinrich Rademin Gottfried Preehauser.

Gottfried Preehauser.

1722—1769. Prinzipal, teils selbständig, teils mit Geißler vereinigt; dazwischen Harlekin bei verschiedenen Truppen.

Katharina Elisabeth Velten (geb. Paul).

1692—1712. Prinzipalin der Kgl. Polnischen, Kurfürstlich Sächsischen u. Wiener Hofkomödianten. Mitglieder: **Gabriel Müller** u. Frau, **Joseph Geißler, Herrmann Reinhard Richter** u. Frau, **Balthasar Brumbacher** u. Frau (geb. Paul), Ferd. Paul, **Gottfried Preehauser, Christian Spiegelberg, Julius Franz Elenson** u. Frau **Maria Margarete, Leonhard Andreas Denner, Gründler** und Frau (geb. Saffe), **Saffe,** Gottfried Salzfleder, Elias Adler.

Saffe.

1703—1714. Prinzipal einer Truppe. Mitglieder: Saffe jun., Gründler und Frau (geb. Saffe) und deren Tochter.

Christian Spiegelberg.

1712—1725. Prinzipal, teils selbständig, teils mit Leonhard Andreas Denner vereinigt. Mitglieder: Frau Spiegelberg, Johann Spiegelberg, zwei Frl. Spiegelberg, **J. G. Förster, Johann Neuber** und Karoline Neuber.

Leonh. Andreas Denner.

1708—1731. Prinzipal der Kgl. Großbritannischen auch Kurfürstl. Braunschw.-Lüneb. Hofkomödianten. Mitglieder: Johann Neuber und Frau Karoline, Denner jun. und Frau.

Johann Georg Förster.

1725—1737. Prinzipal eines Marionettentheaters u. einer Komödiantenbande. Mitglieder: Frau Förster (geb. Brenner), Frl. Brenner, Knauth, Reiner, Risch u. Frau, Lambert, Ludowici, J. G. Wezell, **Joh. Fr. Schönemann** u. Frau (geb. Weigler).

Sophie Julie Elenson-Haack-Hoffmann.

1708—1725. Prinzipalin der Mecklenburgischen, Kgl. Polnischen und Kurf. Sächs. Hofkomödianten. Mitglieder: **Joseph Ferdinand Müller** und Frau Susanna Katharina (geb. Elenson), **Kaspar Haacke, Carl Ludwig Hoffmann,** Angoth, Brich, Friederich, Geißler, Hauptmann, Joseph Kohlardt, Joh. F. Lorenz nebst Frau und Tochter, Meyberg, Striegel, Weßling und Frau, **Johann Neuber** und Frau **Karoline,** Frau Posch, Sack und Frau (geb. Elenson).

Johann Friedrich Schönemann.

1739—1757. Prinzipal einer Komödiantenbande, der Mecklenb.-Schwerinschen Hofkomödianten. Pferdehändler. Mitglieder: Karl Heinrich Schönemann, Elisabeth Lucia Dorothea Schönemann, **Konrad Ackermann, Sophie Charlotte Schröder, Konrad Eckhof,** Karl Gotlob Heyderich, Thoring, Kröning, Apel, Rosche, Henkel, Bubbers, Kirchhof, Philippine Tumler, Antusch, Fabricius, Starcke und Frau (geb. Schönemann), Hanna Rudolph, Frau Spiegelberg (geb. Denner), Frl. Spiegelberg, Anna Rachel Schönemann (geb. Weigler), Adam Gottfried Ublich, Erler u. Frau (geb. Erler), Stein, Rainer u. Frau u. Tochter, Joh. Christ. Krüger, Anton Gantner, Frau Steinbrecher, Brander, Schröter (gen. Müller).

Joseph Ferdin. Müller.

1730—1751. Prinzipal der Kgl. Polnischen u. Kurf. Sächs. Hofkomödianten. Mitglieder: Katharina Susanna Müller (geb. Elenson), Bruck u. eine Zeitlang die Hälfte der Schönemannschen Truppe.

Johann Neuber und Frau Karoline.

1727—1750. Prinzipal der Kgl. Polnischen u. Kurf. Sächs. u. Herzogl. Schleswig-Holstein. Hofkomödianten. Mitglieder: Familie Lorenz, Kohlardt, Schröter, Jakoby, Rabener, Frau Gründler, Frl. Gründler, Denner, Familie Steinbrecher, Familie Spiegelberg, Weiße, Winzinger, Klotsch, Meyer, Antusch, Uhlich, Schubert, Wolfram, Türpe, Fabricius, Gottfried Heinrich Koch u. Frau (geb. Buchner), Joh. Friedrich Schönemann, Suppig, Karl Gottlob Heydrich, Frl. Kleefelder, Bruck, Schuberth, Döbbelin, Witthöft, Jos. Ferd. Müller und Frau (geb. Elenson), Anna Rachel Weigler.

Konrad Eckhof.

1775—1778. Direktor einer Wandertruppe, dann des Gothaer Hoftheaters [Frau Eckhof (geb. Spiegelberg)]. **A. W. Iffland,** Beil, Beck. **Eckhof** hatte vorher mit Starcke die Schönemannsche Truppe übernommen.

Sophie Charlotte Schröder.

1742—1744. Prinzipalin. Mitglieder: Konrad Ernst Ackermann, A. G. Uhlich u. seine Braut Hanna Rudolph, Joh. Ludw. Starcke, Steinbrecher u. Frau (geb. Spiegelberg), Heydrich u. Frau Philippine (geb. Tumler), Schuberth, **Gottfried Heinrich Koch.**

Konrad Ackermann.

1747—1769. Mitglieder: Sophie Charlotte Schröder, **Friedrich Ludwig Schröder,** Schuberth, Steinbrecher u. Frau (geb. Spiegelberg), Karoline Steinbrecher, Schröter, Kornelia Dorothea Ackermann, Finzinger, Antusch, **Carl Theoph. Döbbelin, Konrad Eckhof,** Charl. Ackermann, Frau Stenzel, Karoline Schulze, Frau Hensel, Michael Böck und Frau (geb. Schulz).

Gottfried Heinrich Koch.

1750—1775. Prinzipal der Kurf. Sächs. Hofkomödianten. Mitglieder: **Leppert,** Kirsch, Wolfram, Mylius, Schubert, Witthöft, **Bruck,** Frau Klotsch (geb. Kleefelder), Frau Steinbrecher, Frl. Steinbrecher, Brückner, Eckhof u. Frau (geb. Spiegelberg), Starke u. Frau, Rainer, Fabricius, Santner, Martini, Witthöft, **Carl Theophil Döbbelin, Abel Seyler.**

Friedrich Ludwig Schröder.

1770—1798. Mitglieder: Charlotte u. Dorothea Ackermann, Reinecke u. Frau, Frl. Haydt, Frau Sacco (geb. Reicher), Brockmann, Borchers, Möller, Frau Meier, Schulz, Betty Reimers, Christ. Stägemann und Frau, Rennschüb, Fleck, Zuckarini, Minna Brander, Eule.

Abel Seyler.

1767—1784. Direktor einer Wandertruppe, seit 1779 des unter Dalberg stehenden Mannheimer Hoftheaters. Mitglieder: Borchers, Reinecke, Brandes, Großmann, Frau Seyler (geschiedene Hensel), **Iffland,** Beil, Beck, Katharina Baumann.

August Wilh. Iffland.

1798—1814. Generaldirektor des Berliner Hof- und Nationaltheaters.

Carl Theophil Döbbelin.

1775—1787. Direktor einer Wandertruppe, dann des Berliner Theaters. Mitglieder: Brückner und Frau, Frl. Döbbelin, Frau Mecour Langerhans, Böheim, Reinwald, Witthöft, Aleri, Laber, Unzelmann, Frau Nouseul, Christ.

Die stärkere Heranziehung der französischen Bühnenerzeugnisse wird als eines der Verdienste des Magisters **Johannes Velten** aus Halle (1640—92) bezeichnet. Im Jahre 1668 taucht in Nürnberg Veltheim als Prinzipal einer Gesellschaft hochdeutscher Komödianten zum ersten Male auf. Zehn Jahre später ist seine Truppe schon in allen Teilen von Deutschland unter dem Ehrennamen der „berühmten Bande" bekannt. Einem Antrage, an den Hof des Zaren nach Moskau zu gehen, hatte Velten 1672 doch nicht Folge leisten mögen; die Anstellung als „Chursächsische Komödiantengesellschaft" hob ihn und seine Gesellschaft 1685 über alle rivalisierenden Truppen empor.

Schon im Anfang des 17. Jahrhunderts waren englische Komödianten an verschiedenen deutschen Höfen in Dienst genommen worden; italienisches Schauspiel fand an dem Münchener und Wiener Hofe, französisches an einer ganzen Reihe deutscher Höfe Schutz und Pflege. Deutsche Hofkomödianten aber erscheinen erst Ende der fünfziger Jahre am erzherzoglichen Hofe zu Innsbruck und dann von 1670 an, neben einer französischen und italienischen Truppe, freilich in etwas gedrückter Lage als bestallte Hofkomödianten an dem prachtliebenden Hofe der bayerischen Kurfürsten zu München.

Wenn trotz dieser feststehenden zeitlichen Reihenfolge immer noch die kurzwährende Anstellung Veltens am Dresdener Hofe als erstes deutsches Hoftheater bezeichnet wird, so ist es eben die Persönlichkeit Veltens, die der Dresdener Episode ihre geschichtliche Bedeutung gibt. Velten ließ Tragödien Corneilles und zehn Stücke Molières, natürlich in Prosaübersetzung, spielen, die Tragikomödie von „Romeo und Julia" und „Prinz Hamlet", Gryphius' „Sterbenden Papinianus" und „Peter Squentz" sowie Haugwitz' „Wallenstein". Ein Bestreben, mit der Litteratur Fühlung zu nehmen, wird so bei Veltens Gestaltung des Spielplanes doch bemerkbar.

In die Geschichte der deutschen Schauspielkunst aber griff er ein, indem er nach dem in der Oper und in anderen Ländern längst herrschenden Gebrauche nun auch im deutschen Schauspiel die **weiblichen Rollen** nicht mehr von Knaben, sondern **von Frauen und Mädchen darstellen** ließ. Man darf nicht ohne weiteres nur von den Vorteilen dieser Neuerung sprechen. Die sittliche Achtung des Schauspielerstandes wurde dadurch kaum gehoben, und gerade Velten sollte noch auf seinem Sterbebette die Feindschaft der protestantischen Geistlichkeit gegen das Theater schwer empfinden. Aber jedenfalls hat Velten durch die zuerst in seiner Truppe vorgenommene Neuerung einer auf die Länge nicht mehr abzuweisenden Forderung Rechnung getragen und damit dem Theater ein neues Anziehungsmittel gegeben, wenn auch nicht immer ein rein künstlerisch, so doch ein sicher wirkendes. Erst durch Veltens Einführung des „Ewig Weiblichen" auch hinter die Kulissen sind die lebhaftesten und verwirrenden Elemente zu dem bunten Treiben der fahrenden Komödiantentruppen gekommen, wie es Paul Scarrons „Komödiantenroman" („Roman comique", 1654) und „Wilhelm Meisters Lehrjahre" in lebensvollen Bildern ausmalen. Hat doch Hogarth für seine satirische Darstellung der Ankleidegeheimnisse einer wandernden Schauspieltruppe, wie die Tafel bei S. 410 sie zeigt, nur Komödiantinnen als Vertreterinnen Thaliens ausgesucht.

Velten nimmt indessen nicht allein durch diese folgenreiche Neuerung seinen Platz am Eingang der berufsmäßigen deutschen Schauspielkunst ein. Der Stammbaum der wichtigsten deutschen Wandertruppen, wie ihn ihr Geschichtsschreiber Carl Heine auf der beigehefteten Tafel verdienstlich zusammengestellt hat, geht auf Veltens berühmte Bande zurück. Und da gerade die bedeutendsten der späteren stehenden Theater, wie Gotha, Mannheim, Hamburg, Berlin, aus einzelnen Wandertruppen hervorgegangen sind, so steht Magister Velten schier wie ein sagenhafter Thespis als Vater der neueren deutschen Schauspielkunst da.

Eine Gesundung oder Reform der Schauspieldichtung herbeizuführen, ist freilich dem Schauspieler Velten nicht gelungen; sie war wohl einseitig durch die Bandenprinzipale überhaupt nicht zu erreichen. Ein so nüchtern und praktisch veranlagter Schauspieldichter wie Christian Weise (vgl. S. 373), der trotz seiner Gelehrsamkeit es nicht verschmähte, von der rohen Komödiantenbühne manches zu lernen, wäre wohl eher der Mann dazu gewesen, vorausgesetzt, daß er jemals an eine solche Aufgabe gedacht hätte. Aber dem Zittauer Rektor, der von 1679 bis 1705 die „unvergleichliche Geduld" über sich nahm, bei gesuchten Nebenstunden seinem Amanuensi alle Jahre drei Spiele in die Feder zu diktieren, weil dies seit hundert Jahren von den Zittauer Schulregenten so gefordert wurde, dem wackern und geschickten Schulmanne dramatische Reformgedanken zuzuschreiben, heißt doch mehr die Kunst des Unter- als des Auslegens betreiben.

Weise bewährte dem Lohensteinischen Schwulst gegenüber wie im Roman so auch im Drama ein schätzenswertes Streben nach Natürlichkeit. Mit den Alexandrinern der „Agrippina" und des „Ibrahim Bassa" verglichen, war es ja auch immerhin ein Vorteil, wenn Weise alle seine Dramen in Prosa, als der natürlichen Redeweise, schrieb. Er hatte Menschenkenntnis und Humor und zeigte eine gesunde Beurteilung der meisten Verhältnisse. Wenige seiner Zeitgenossen hätten den Mut gehabt, eine so freie Sprache zu führen, wie Weise in dem „Trauerspiel von dem Neapolitanischen Hauptrebellen Masaniello" (1682) dem Staatssekretär Donatus in den Mund legte.

Des Herzogs Hoffart, das Volk sei zum Dienen geboren und dürfe nicht sechs Pfennige mehr im Sacke haben, als zur Notdurft unentbehrlich, schlägt er durch die Antwort nieder: „Und wenn ein armer Mann sechs Pfennige des Tages weniger hat, als er verzehren soll, so wird er ungeduldig, bis die Ungeduld zu einer Raserei hinausschlägt"; wenn das Königreich leicht die Köpfe von hunderttausend solcher Buben entbehren könne, so würde dem Königreiche auch nichts abgehen, wenn man diesen hunderttausend Personen die Steuer, wegen derer sie sich empören, erlassen würde. Nicht mit dem Ruin des anderen Volkes dürfe der Adel unterhalten werden. Im Hinblick auf solche Dialoge mag Lessing das Lob entschlüpft sein, daß man bei Weise trotz des pedantischen Frostes hin und wieder Funken von Shakespeareschem Genie finde.

Allein Weise erhob selbst gar keinen anderen Anspruch, als zu Lust und Nutz seiner spielenden Jugend zu dichten, die Regeln der Tugend und Klugheit in anmutigen Reden und Exempeln zu rekommandieren. So bringt er es denn wirklich in schulmeisterlichem Lehreifer zu stande, eine „Komplimentierkomödie" zu schreiben, aus der die Schüler alle möglichen Arten von Komplimenten lernen sollten. Er ließ zwar etwa den vierten Teil seiner Stücke — wir vermögen 55 nachzuweisen — im „Zittauischen Theater", der „Neuen Jugendlust", der „Komödienprobe" und anderen Sammlungen drucken, aber sie behielten trotzdem den Charakter von Schulkomödien, die nur an der Schule, für die sie geschrieben waren, wurzelten und wirkten. Betrachtet man sie dieser Absicht ihres Urhebers gemäß, so muß die Erfindungsgabe, Charaktergestaltung und trotz mancher Weitschweifigkeit auch der Dialog gelobt werden. Gottsched wollte von Weise wegen seiner Willkür in der Akteinteilung wie in der Behandlung von Ort und Zeit und wegen seiner Verwerfung des Verses nicht viel wissen. Seine Stücke nehmen aber auch in der That öfters etwas Tableauartiges an. Er selbst faßte als erste Gruppe die biblischen Stücke zusammen, in denen er den älteren biblischen Schulkomödien gegenüber entschiedenen Fortschritt im Sinne des Realismus, aber in Vermeidung neutestamentlicher Stoffe auch etwas Ängstlichkeit zeigte. Zensurkämpfe mit der Geistlichkeit blieben ihm trotzdem nicht erspart. In den historischen oder großen Staats- und Hofstücken fühlte er sich selber unbehaglich, da man an einem schattichten Orte, wie die Schule ist, dem rechten Lichte selten nahe kommt.

„Masaniello", „Der Fall des Marschalls Biron", „König Wenzel in Zittau" sind die bestgelungenen Arbeiten dieser Gruppe, zu der auch die Dramatisierung von Barclays Staatsroman „Die sizilianische Argenis" gehört. Von der vorteilhaftesten Seite zeigt sich Weise in den bürgerlichen Stücken freier Erfindung und in den Possen. Zwar in der „Komödie von der bösen Katherina" ist der Stoff von Shakespeares „Widerspenstigen" in unendlicher Länge und Langweile ausgedehnt. Dagegen ist die weitverbreitete Fabel des kurzen englischen Vorspiels in „Philippos Bonus' Abenteuer mit dem niederländischen Bauern" mit guter, wirksamer Komik durchgeführt. Und noch einmal berührt sich Weise mit einem Shakespeareschen Stoffe in dem lustigen Nachspiel von „Tobias und der Schwalbe". Peter Squenz versucht sich bei Weise an der Darstellung dieser biblischen Komödie wie bei Shakespeare und Gryphius an der Tragödie von Pyramus und Thisbe, seinem Lieb. Im „Bäurischen Macchiavel" wird der Florentiner von der Beschuldigung, daß er die Sitten der Welt verdorben habe, glänzend vor Apollinis Thron gerechtfertigt. Im Marktflecken Querlequitsch, wo niemand den „Principe" gelesen hat, werden bei der Besetzung der Pickelhäringstelle die gleichen macchiavellistischen Schliche und Kniffe in Szene gesetzt, wie Macchiavel sie seinem Fürsten als Staatsweisheit empfohlen hat. „Die verkehrte Welt" hat später Tieck wenigstens den Titel für seine gleichnamige satirische Litteraturkomödie gegeben. Aus der Aktion „Die unvergnügte Seele" will Weise mit freilich ungenügenden Kräften die klugen Geheimnisse eines Faustischen Problems hervorspielen lassen. Wenn Vertumnus durch alle möglichen Lebenslagen hindurchgeführt wird, so soll er sich von der Wahrheit des Satzes überzeugen: „Man wird betrogen, wenn man eine Zufriedenheit außer sich selbst sucht."

Mannigfach treten so in Weises für die Schule verfaßten Stücken beachtenswerte dramatische Elemente hervor, aber es fehlt doch völlig das geistige Band, das die getrennten nun wirklich zur fruchtbaren dramatischen That geeint hätte. Weise weckt dadurch, daß er abseits von der herrschenden Modelitteratur seine eigenen Wege geht, Teilnahme für seine Begabung und seine gesund natürliche, wenn auch selten von Plattheit freie Auffassung. Aber in der Entwickelung des Dramas hat er keine Rolle gespielt. Das protestantische Schuldrama schließt mit Weises Dramen, die ihren Stoff aus allen Gebieten entnehmen, vielgestaltiger ab, als man ihm in seiner Blütezeit im 16. Jahrhundert nach seiner unermüdlichen Variation biblischer Stoffe geweissagt haben würde. An Glanz und Prunk war es im Laufe des 17. Jahrhunderts übertroffen worden durch das Schuldrama der Jesuiten, die in diesen Schaustellungen ein sicheres Mittel zur Empfehlung ihrer Kollegien und zur Einwirkung auf weitere Kreise erkannten. Wenn die Sprache der Aufführung bei ihnen auch meistens die lateinische war, so haben die Ordensdichter doch durch Behandlung allgemein beliebter Sagen- und Legendenstoffe, wie Don Juan, Simon Magus und Cyprianus, beide dem Faust verwandte Teufelsbündner, Maria Stuart, Genoveva und andere mehr, sowie durch den Einfluß des Ordenstheaters auf die volkstümliche Dramatik in Bayern und Österreich ein Anrecht auf Erwähnung in der deutschen Litteratur- und Theatergeschichte sich erworben.

Mannigfacher und folgenreicher sind die Beziehungen, die im 17. und 18. Jahrhundert zwischen der Oper und dem deutschen Schauspiele sich ergeben. Als das ungereimteste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden habe, und eine Verderberin der guten Sitten hat Gottsched in seiner „Kritischen Dichtkunst" die Oper verurteilt. Musik und Poesie seien durch sie aufs seltsamste verderbt, alle Regeln und die Natur verletzt worden, denn wo wäre die Natur, die mit den Opernfabeln eine Ähnlichkeit hätte? „Eine Nachahmung aber, die der Natur nicht ähnlich ist, tauget nichts; denn ihr ganzer Wert entsteht von der Ähnlichkeit." Gottsched ließ sich deshalb die Bekämpfung von Oper und Singspiel kaum minder angelegen sein als den Kampf gegen Haupt- und Staatsaktionen und Harlekinaden. Einen Erfolg, freilich nur einen vorübergehenden, konnte er auf diesem Gebiete erlangen, weil in Deutschland die alte Oper eben in einem Stadium der Erschöpfung war und ihre besten Reize bereits verbraucht hatte, ihre Erneuerung aber noch nicht eingetreten war.

Das Singspiel haben die englischen Komödianten in Deutschland eingebürgert. Bei Einführung der italienischen Oper stand Opitz selber 1627 zu Gevatter (vgl. S. 334). Wenn bei der Wahl ihrer ersten Stoffe die antike Mythologie herangezogen wurde, so war nicht nur die allgemeine Renaissancerichtung daran schuld, sondern auch der besondere Wunsch, durch dies drama per musica die griechische Heroentragödie wieder aufleben zu lassen. Die löbliche Absicht ward über der Kehlfertigkeit des Sängers und der Beingewandtheit des Tänzers bald vergessen. Aus ihren ersten mythologischen Neigungen blieb der Oper die Vorliebe für das Wunderbare erhalten; sie äußerte sich in der Vorliebe für Prunk und Maschinen. Addison hat im „Spectator“ voll Laune darüber gespottet, welche Ausstattungsmittel die Umwandlung des Shakespeareschen Schauspiels in die Oper „Der Sturm“ erfordere. Die sinnlose Verschwendungssucht, welche in der zweiten Hälfte des 17. und den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Hamburg und an den Höfen zu Wien, Dresden, München, Braunschweig bei Ausstattung der großen Opern mit ihren Aufzügen, Schlachten und Himmelfahrten herrschte, stand mit der Hohlheit der dargestellten Handlung in kläglichem Widerspruche.

Für die Oper erhoben sich in einer ganzen Reihe von Städten bereits feste Sitze, als das deutsche Drama noch auf ruheloser Wanderschaft um die jeweilige Zulassung für ein paar Wochen oder Monate bescheidenst petitionieren mußte. In der Oper aber hatten die italienischen Sängerinnen und Kastraten sehr bald ihre Sprache zur alleinherrschenden gemacht. Von 1729 an war der Italiener Pietro Metastasio am Wiener Hofe angestellt, vor allem zur Verfertigung italienischer Operntexte. Kein deutscher Dichter noch Musiker ist auch in aller folgenden Zeit in Wien in gleicher Weise verwöhnt worden wie der wegen seiner süß melodischen Verse vergötterte Maëstro. Und noch nach den Befreiungskriegen hatte Karl Maria von Weber in Dresden den Kampf um die Gleichberechtigung der deutschen mit der italienischen Sprache in der Oper zu führen. „Die phantastische Romanliebe“, klagte Gottsched, „und Dinge, die wir in keiner Reisebeschreibung von Liliput für erträglich halten würden, behalten in der unnatürlichen Opernsprache allein Platz.“

Soweit die Oper sich der italienischen Sprache bediente, kann sie nur durch ihren Gegensatz zur deutschen Litteratur als schädigendes, feindliches Element, ähnlich wie die lateinische Dichtung von Deutschen, in der deutschen Litteraturgeschichte Erwähnung finden. Aber nicht überall gelang es Metastasios klangvoller Muttersprache, das Deutsche aus der Oper zu verdrängen. Vor allem in Hamburg, wo Georg Friedrich Händel 1705 seine ersten Opern zur Aufführung brachte, hielt sich durch Textdichter wie Mattheson, Feind, Postel, Hunold das Deutsche. Manche religiösen Opernstoffe erinnern den Litterarhistoriker an die Passionsspiele aus den Tagen vor der Reformation und weisen wirklich einen Zusammenhang mit den Oratoriendichtungen auf. Weit überwiegend aber waren selbstverständlich die weltlichen Stoffe, für die antike Geschichte und Sage, aber doch vereinzelt auch die neuere („Masagniello furioso“, „Die listige Rache des Sueno“) herangezogen wurde. Barthold Feind wagte sich 1708 mit „Gedanken von der Opera“ hervor, in denen er mit Anspruch auf litterarische Selbständigkeit gegenüber dem Musiker dem unnatürlichen Dinge, d. h. der Oper, mehr Übereinstimmung mit den dramatischen Regeln von den drei Einheiten zu geben wünschte. So fühlte man selbst in dem Lager der Operndichter ein Bedürfnis nach Reformen, wie sie dann endlich von Gottsched umfassender und durchgreifender ins Werk gesetzt wurden.

Der Widerspruch, in dem die Bühnenstücke zu den „aus der Natur selbst genommenen Regeln“ des Schauspieles standen, mußte Gottsched zur Abhilfe antreiben, sobald er in Leipzig

das Theater näher kennen lernte. Er hatte keineswegs, wie Johann Elias Schlegel und Lessing, von Hause aus die lebhafte Neigung für Drama und Theater, aber bei der vernunftgemäßen Ordnung der Litteratur als eines Ganzen konnte die Schaubühne nicht ihrer bisherigen Verwilderung überlassen bleiben. Der erste Versuch, einen Prinzipal, ohne dessen Mitwirkung sich in dieser Sache nichts ausführen ließ, für die Reform der Schaubühne zu gewinnen, schlug fehl. Wissen wir doch aus einem viel späteren Zeitabschnitte des deutschen Theaters, wie schwer es fiel, die an die Prosa gewöhnten Schauspieler zum Vortrage von Versen heranzubilden. Zwar konnte Gottsched darauf hinweisen, daß schon früher am braunschweigischen Hofe der Versuch einer deutschen Alexandrinerübersetzung regelrechter französischer Dramen durch Bressand gelungen sei. Aber es war doch etwas anderes, einer gewählten Hofgesellschaft oder dem an so ganz andere, derbere Kost gewöhnten Leipziger Meßpublikum Verständnis und Gefallen an dieser kühl abgemessenen französischen Kunstdichtung zuzumuten.

Als indessen die neubegründete Gesellschaft von **Johann** und **Karoline Neuber** (1727 bis 1750), deren Stammbaum auf Veltens „berühmte Bande" zurückgeht (vgl. die Tafel bei S. 413), in der Ostermesse 1727 zum ersten Male in Leipzig spielte, fand Gottsched bei dem Ehepaare willfähriges Verständnis für seine Vorschläge.

Und nicht ungeschickt wußte Gottsched dem ersten Eindruck nachzuhelfen, indem er für die Leipziger Aufführung von Pradons „Regulus" der Dresdener Hofoper ihre römischen Kostüme entlehnte. Einige Jahre später zog ihm gerade diese Neuerung unverdienten Spott zu, denn noch lange ließ man weder in Frankreich noch in Deutschland für das Schauspiel eine andere als die nur wenig veränderte Tagestracht zu. Auch Cinna und Mithridates, der Cid und Bajazet traten in der Hoftracht Ludwigs XIV. mit Perücke und Degen, Andromache, Iphigenie und Kleopatra gepudert im Reifrock auf.

Der erste Versuch mit einer französischen Tragödie gelang über alles Erwarten. Die französische Litteratur war in den weitesten Kreisen Deutschlands längst so heimisch geworden, daß es ganz natürlich erschien, ihr nunmehr auch die Bühnenherrschaft einzuräumen. „Ich befinde mich", schrieb Voltaire um die Mitte des Jahrhunderts aus Potsdam, „hier in Frankreich. Man spricht nur unsere Sprache. Das Deutsche ist nur für die Soldaten und die Pferde, man hat es nur auf der Reise nötig. Ich finde Leute, die in Königsberg erzogen sind und meine Verse auswendig wissen." An diese allgemeine Herrschaft der französischen Bildung muß man sich erinnern, um das Zeitgemäße von Gottscheds Bühnenreform und ihre rasche Verbreitung zu verstehen. Zunächst zog die Neubersche Truppe nach Süden und Norden, um überall durch das Beispiel der gereinigten deutschen Schaubühne den guten Geschmack, die Natur und die Regeln zu Ehren zu bringen. Die Briefe der Neubers an den Herrn Professor in Leipzig führen anschaulich vor, wie sie sich als Apostel der dramatischen Reform fühlen, und wie ihre und Gottscheds Neuerung fast überall entschiedenen Beifall findet.

Aber sofort machte sich auch ein höchst bedenklicher Mangel geltend. Noch fehlte es an tauglichen Übersetzungen, und die Neubers bitten immer von neuem ihren hochedlen Gönner, ihnen solche zu verschaffen, wenn sie nicht notgedrungen wieder regellose Stücke geben sollen. Aus diesem unmittelbar praktischen Bedürfnisse heraus entsteht nun die Gottschedische Übersetzungsschule. Er selbst verdeutschte Racines „Iphigenie in Aulis" und spornte seine Frau und die ihm näher tretenden Studenten an, „dergleichen zu thun". Die Ernte dieses rührigen Schaffens bargen dann in den Jahren 1740—45 die sechs Bände der „**Deutschen Schaubühne**, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet".

Indessen so hoch Gottsched das regelrechte französische Drama auch stellte und zur Nachahmung für geeignet empfahl, es hätte seinem patriotischen Stolze durchaus widersprochen, sich dauernd mit Übersetzungen zu begnügen. Auch auf dramatischem Gebiete sollte der deutsche esprit créateur Bouhours' Herausforderung (vgl. S. 382) siegreich widerlegen. Und da sich kein geschickterer Poet unseres Vaterlandes hervorthat, dieser in Verfall geratenen Art der Gedichte mit einem Exempel aufzuhelfen, so wagte Gottsched selbst sich 1732 mit dem Trauerspiel „Der sterbende Cato" auf die Bühne.

Die starke Benutzung von Addisons englischem und Deschamps' französischem „Cato" hat er selbst in der Vorrede offen eingestanden. Er glaubte aber nichtsdestoweniger Anspruch auf den Ruhm erheben zu dürfen, das erste regelrechte Trauerspiel, so ein deutsches Original heißen könne, verfertigt zu haben. So frostig uns auch das Heldentum und der freigewählte Selbstmord des starren Republikaners mit allen seinen zu Utica gehaltenen Tugendpredigten erscheint, in die sich nach französischer Tragödienunart das Liebesverhältnis seiner Tochter Portia zu Cäsar verschlingt, das Stück fand bei Zuschauern und Lesern doch über zwei Jahrzehnte lang großen Beifall.

Und nachdem Gottsched mit einem Drama eigener Mache vorangegangen war, erlebte er die Freude, daß in den späteren Bänden seiner „Schaubühne" die Übersetzungen durch Originaldramen nach dem Muster seines „Cato" ersetzt wurden. In Wirklichkeit kam für diese korrekten, blutleeren Alexandrinertragödien freilich gar nicht so viel darauf an, ob sie übersetzt oder neu nach Boileaus Regeln angefertigt waren. Denn unverrückt und unantastbar galten die Gesetzessprüche der „Art poétique":

Die Einführung, sie soll ein lang Gespräch uns sparen
und laff' bestimmt und fest der Szene Ort erfahren . . .
Denn wir, die uns Vernunft auf ihr Gesetz verpflichtet,
verlangen, daß mit Kunst der Vorgang sei geschlichtet;
an einem Orte sich, an einem Tag vollende
die eine Handlung, die noch Teilnahm' weckt am Ende.
Unglaubliches darf nie dem Schauspiel sich vereinen,
und unwahrscheinlich soll das Wahre selbst nicht scheinen.
Ein sinnlos Wunder ist jedwedes Reiz beraubt,
der Geist wird nicht bewegt von dem, was er nicht glaubt.
Was sich dem Blick verbeut, stell' die Erzählung dar;
zwar wird durch Augenschein die Sache besser klar,
doch sind der Dinge viel, die kunstverständ'ger Sinn
dem Ohre wohl, doch nie vors Auge bringet hin.

Die französische Tragödienform mit ihrer Zurückdrängung der Handlung gegenüber den glänzenden langen Reden und schönen Gefühlsdeklamationen in Alexandrinerreimpaaren, ihrer ängstlichen Wahrung des Schicklichen (bienséance), der Liebe von Prinz und Prinzessin mit beiderseitigen Vertrauten (confidents) wurde in allem Äußerlichen stets treulich nachgeahmt, ohne daß Corneilles Großheit und Racines Zartheit von Gottsched oder Gottschedianern wie Melchior Grimm („Asiatische Banise"), Pitschel, Quistorp, Krüger, dem Hamburger Alzire-Übersetzer Peter Stüven in einem einzigen Zuge erfaßt werden konnte. Aber in Gottscheds „Schaubühne" fand auch ein wirklicher Dramatiker, Johann Elias Schlegel, Aufnahme. Und auch der geschmackvolle, patriotische Hamburger Dramatiker Behrmann (1704—56), dessen „Timoleon" (1741) als das erste wirklich deutsche Originaltrauerspiel Gottscheds Flickwerk gegenübergestellt wurde, ist doch erst durch Gottscheds Vorgang zur Dichtung regelrechter Trauerspiele für die Bühne veranlaßt worden. Ja, wir dürfen nicht vergessen, daß Gottscheds Reform auch sogar für Lessing die Grundlage der ersten eigenen dichterischen Thätigkeit bildete.

Die Einführung der französischen Alexandrinertragödie und eines Lustspiels in Prosa nach französischem Muster glückte auf der ganzen Linie. Nachdem die Neubers die Haupt- und Staatsaktionen vollständig aus ihrem Spielplan entfernt hatten, wurde in einem der Vorspiele, wie Karoline Neuber sie etwas schwülstig zu dichten liebte, feierlich die Verbannung des Harlekins von der gereinigten Schaubühne ausgesprochen. Undankbar genug, wandte sich die Neuberin 1741 persönlich gegen Gottsched und verspottete ihn auf der durch seine Bemühung gereinigten Schaubühne, ja sie ließ diese Schändlichkeit noch durch den liederlichen Johann Christian Rost in dem satirischen „Vorspiel" besingen.

Der persönlichen Kränkung Gottscheds auf der Bühne folgte elf Jahre später die vielleicht noch schmerzhaftere Verletzung seiner, wie es geschienen hatte, siegreichen Grundsätze. Die Truppe von Gottfried Heinrich Koch führte 1752 das durch Gottscheds Bemühungen seit längerer Zeit verbannte Singspiel mit Christian Felix Weißes Bearbeitung der englischen Operette „Der Teufel ist los" wieder ein. Und auch bei dieser Gelegenheit ließ Rost abermals eine Satire gegen Gottsched vom Stapel. Das Singspiel hatte von da an wieder dauernd festen Fuß auf der deutschen Bühne gefaßt. Einige Genugthuung mochte es Gottsched gewähren, daß gleichzeitig mit dem Abfall der Neuberin zum Ersatze Johann Friedrich Schönemann seine Truppe in den Dienst der Bühnenreform stellte. Auch Schönemann konnte als den Ausgangspunkt der von ihm geleiteten Truppe (1740—57) Veltens „berühmte Bande" bezeichnen. Aus seiner Gesellschaft sind dann wieder Sophie Charlotte Schröder und Ackermann wie der größte schauspielerische Vertreter der deutschen Alexandrinertragödie, Konrad Ekhof, hervorgegangen (vgl. die Tafel bei S. 413). Die „Schönemannsche Schaubühne" führte in Gottscheds Sinn die Sammlung seiner „Deutschen Schaubühne" weiter, wie dies unselbständiger und mit mancher Verletzung von Gottscheds Grundsätzen auch „Die deutsche Schaubühne in Wien nach alten und neuen Mustern" (1751—64) that.

In dem Augenblicke, wo die Neuberin am 18. September 1741 im „Allerkostbarsten Schatz" den Tadler Gottsched in einem Sternenkleide mit Fledermausflügeln auf die Leipziger Bühne brachte, drohte seinem Ansehen bereits eine weit schlimmere Erschütterung, als der ungerechte Spott der frechen Komödiantin ihm jemals bereiten konnte. 1740 waren in Zürich die beiden Bände von Johann Jakob Breitingers „Critischer Dichtkunst" erschienen. Ein neuer Abschnitt in der Entwickelung der deutschen Litteratur hatte damit begonnen. Denn auch in ihr bewährte sich und mag sich auch künftig das alte Wort des hellenischen Weisen bewähren, daß Kampf der Erzeuger aller Dinge sei. Wie viel des Unnützen und Unschönen der Zwist der Parteien auch zu Tage fördert, aus dem Widerstreite älterer und jüngerer Ansichten geht der Fortschritt der Kunst hervor.

Der Gegensatz zwischen Gottsched und Bodmer, denn er, nicht der zurückhaltende Breitinger, ist der Anstachler und Rufer in dem jetzt ausbrechenden großen litterarischen Kriege, ist in der Verschiedenartigkeit der Personen, nicht bloß in den Abweichungen ihrer künstlerischen Überzeugungen, gegründet. Auf ihren Streit läßt sich das Gleichnis anwenden, das die englische Litteraturgeschichte von dem freundlichen Witzkampfe zweier ganz anders gearteter Männer überliefert hat: der schwerfällige große Ostpreuße wie die Galeonen gebaut, an Gelehrsamkeit überragend, fest, aber langsam in seinen Bewegungen; der kleine, lebhafte Schweizer niederer im Bau, aber flinker im Segeln, fähig, von allen Winden Vorteil zu ziehen vermöge der Schnelligkeit seines Witzes und seiner Einbildungskraft.

Im regelrechten gelehrten Bildungswege ist der Magister Gottsched in Verfolgung eines verstandesmäßig philosophischen Systems zur Beschäftigung mit der Litteratur und ihrer Neuordnung gelangt. Johann Jakob Bodmer aus Greifensee bei Zürich (1698—1783) dagegen hatte schon als Knabe solche Lust an der Dichtung, daß seine Mitschüler ihm den Spottnamen Opitz beilegten. Im Kaufmannsstande ließ ihm das Interesse für Dichtung und Geschichte keine Ruhe, und mit siebenundzwanzig Jahren war er in Zürich Professor der helvetischen Geschichte. Gottsched kam von der Philosophie zur Dichtung, die ihn innerlich stets kalt ließ. Bodmer wurde durch die Angriffe auf seinen Liebling Milton, an dessen Übersetzung er von 1724—80 herumbesserte, zur Beschäftigung mit der Theorie der Dichtkunst veranlaßt. Er fühlte sich glücklich in einer dichterischen Massenproduktion im Epos und Drama, an der ihm keine Nichtbeachtung seitens der undankbaren deutschen Kritiker und Leser die kindliche Freude verderben konnte. Er blieb schließlich hinter seiner Zeit ebenso zurück, wie Gottsched es seit 1748 gethan hatte, und fällte über „Werther" und „Iphigenie" Urteile, die jeder Thorheit Gottscheds über den „Messias" die Wage hielten. Dabei fehlte es seinem Charakter nicht an kleinlich boshaften Zügen, so achtunggebietend der zürcherische Cicero sich als Bürger, Politiker und Sittenlehrer in dem erzieherischen Verkehre mit der Jugend zeigte, von dem uns Gottfried Kellers „Züricher Novellen" ein zugleich neckisch anmutiges und lebensvolles Bild entwerfen. Allein während alle Welt verächtlich von dem „großen Duns" in Leipzig sprach, genoß der alte Patriarch in Zürich stets respektvolle Nachsicht, die er mit viel Spottlust und geringem Witz durch Parodien von Lessings und Goethes Dichtungen erwiderte. Aber man blieb in Deutschland eben dessen eingedenk, was man der gründlichen Arbeit der Schweizer in den vierziger Jahren schuldig geworden war.



Johann Jakob Bodmer. Nach dem Stich von J. J. Haid (Gemälde von J. K. Füßli), in der k. k. Familien-Fideikommißbibliothek zu Wien.

Die erste Ausgabe von Bodmers Prosaübersetzung des epischen Gedichtes vom „Verlornen Paradiese" (1732) hatte einen ersten, bald ausgeglichenen Gegensatz zwischen Gottsched und Bodmer hervorgerufen, da Gottsched eine Überschätzung Miltons fürchtete, dessen Phantasie seiner Nüchternheit als eine neue Art Lohensteinischen Schwulstes stets verdächtig erschienen war. Doch eben in der Bekämpfung des „hochgefärbten Scheins" der schlesischen Marinis wie in der Bewunderung für Opitz fanden sich Bodmer und Gottsched zusammen. Daß man natürlich schreiben müsse, lehrten beide von ihrem ersten Auftreten an; was aber natürlich sei, darüber gingen ihre Ansichten schon bei ihrer Beurteilung Miltons und Tassos auseinander. Wenn Bodmer i. J. 1721 meinte, man solle auf die Bauern achten, „da sie fast die einzigen sind, denen die Natur ihre Reden vertraut hat", so hätte sich Gottsched wieder vor solcher Natürlichkeit entsetzt.



Johann Jakob Breitinger. Von H. Pfenninger nach der Natur gezeichnet. Original in der k. k. Familien-Fideikommißbibliothek zu Wien.

Als das Organ der von ihnen gegründeten „Gesellschaft der Mahler" hatten Bodmer und sein treuer Mitarbeiter, der gründlich gelehrte Züricher Professor und Kanonikus Johann Jakob Breitinger, 1721 die moralische Wochenschrift „Die Discourse der Mahlern" herausgegeben, dem erlauchten engelländischen Zuschauer gewidmet und nachgeahmt. Durch Addisons „Spectator" war Bodmer zur Beschäftigung mit Milton angeleitet worden. Und die Vorliebe für die englische Litteratur machte sich in Zürich so stark und anhaltend geltend, daß Gottsched noch 1739 an Bodmer schrieb:

„Es scheint, als wenn die Engländer die Franzosen bald aus Deutschland verjagen sollten. Es möchte immer sein, wenn nur nicht eine so blinde Hochachtung gegen sie einreißt, als gegen die ersten bei allen unsern Hofleuten und großen Herren herrschet."

Der Kampf gegen die Vorherrschaft des Französischen, dem gegenüber er gerade in der Schweiz das Deutsche immer mehr zurückweichen sah, hatte Bodmer schon bei Gründung seiner Malergesellschaft vorgeschwebt. Er mußte dann freilich erleben, daß selbst unter ihren

Mitgliedern sich einzelne gegen den Gebrauch der unschmackhaften (fade) Muttersprache erklärten; sie sei keine geeignete Schüssel zur Anrichtung schmackhafter Speisen (un plat pas propre à servir des mets délicieux). Die Absicht, Maler der Sitten zu werden, ließ sich bei der Züricher Censur, die in ihrer theologischen Engherzigkeit und Kleinlichkeit selbst Milton nicht zulassen wollte, nicht ausführen. Und so vertieften sich die verbündeten Genossen Bodmer und Breitinger, die sich zum Zeichen der gemeinsamen Arbeit „vom ersten und rohen Samen bis zu seiner Zeitigung in allen denen verschiedenen Graden des Wachstums" gegenseitig die erläuternden Vorreden zu ihren Hauptwerken schrieben, jahrelang in Untersuchungen über die Geschmackslehre, bis sie, gründlich vorbereitet, 1740 hervortraten: Breitinger mit der kritischen Dichtkunst und einer kritischen Abhandlung von den Gleichnissen, Bodmer mit einer kritischen Abhandlung über die Verbindung des Wunderbaren in der Poesie mit dem Wahrscheinlichen und 1741 mit kritischen Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter.

Nicht ohne Absicht trugen alle vier Bücher das „kritisch" an der Stirne, denn den Geschmack an kritischen Schriften sollten sie bei der deutschen Nation befestigen. Die Frage nach der Berechtigung des Wunderbaren, die auch in Breitingers „Dichtkunst" im Mittelpunkte steht, war eben durch die Angriffe gegen Milton und die Verteidigung seines religiösen Epos zu ganz besonderer Wichtigkeit gelangt. Sie sollte dann im Streite um Klopstocks religiöses Epos auch für die deutsche Dichtung unmittelbar bedeutend werden. Daß die Züricher aber die Untersuchung über Natur, Absichten und Gebrauch der Gleichnisse und Schilderungen („Gemälde") so entschieden in den Vordergrund stellten, erklärt sich aus der Bedeutung, die dieser Ausschmückung der Poesie unmittelbar vorher zugeschrieben worden war. In diesen Zieraten hatte man in der marinesken Schule ja das Wesen der Poesie erblickt. Es galt nun, über ihre richtige Stellung und Anwendung Klarheit zu schaffen und zugleich gegenüber der Nüchternheit, wie sie von Gottschedischer Seite die Poesie zu verwässern drohte, die Mittel zur Bereicherung der Einbildungskraft an die Hand zu geben. Diese „poetische Malerei" wurde auch in Breitingers „Dichtkunst" in Absicht auf die Erfindung, den Ausdruck und die Farben nach den gleichen Grundsätzen abgehandelt, aber die neue „kritische Dichtkunst" blieb nicht bei den Fragen der Ausführung stehen.

Gottsched hat 1751 in höchst naiver Weise sein eigenes Lehrbuch gerühmt, weil man aus ihm die einzelnen poetischen Stücke machen lerne; wer aber die zürcherische Dichtkunst „in der Absicht kaufen wollte, die Arten der Gedichte daraus abfassen zu lernen, der würde sich sehr betrügen und sein Geld hernach zu spät bereuen". Er blieb also nicht nur selbst auf dem Boden der Poetik als eines bloß technischen Lehrbuches stehen, sondern zeigte auch gar kein Verständnis für die Bedeutung der Umwandlung der poetischen Handwerksregeln in eine mehr ästhetische Untersuchung über „die Quellen und Minen des poetischen Schönen". Daß die Kunst nichts anderes sei als eine nachgeahmte Natur, die Regeln nichts anderes als Auszüge und Anmerkungen der Kunst und Natur, darin stimmte der Leipziger wohl den Zürichern zu, und ebenso entspricht es völlig Gottscheds Methode, wenn Breitinger schon im Titel sich auf die Beispiele der berühmten Alten und Neuern beruft. Während Gottsched aber die Regeln als etwas Gegebenes und Feststehendes annimmt, will Breitinger sich in die ursprünglichen und innersten Gründe des Schönen und Angenehmen hineinwagen und ihren Ursprung in der Natur des Menschen entdecken. Ein Verteidiger der seltenen Verdienste, die Gottsched um ganz Deutschland sich erworben, klagte höchst bezeichnend, die Schweizer suchten die Dichtkunst aus den ersten Gründen der Natur herzuleiten und machten sie dadurch zu einem schweren Werke, daß nur ein poetisches Naturell alles lernen könne, während die Unterweisung doch denen vornehmlich zu Hilfe kommen solle, welche die Natur nicht zu Dichtern haben wolle.

Die Leipziger und die Züricher kritische „Dichtkunst" hätten demnach wohl nebeneinander bestehen können, und schon bald nach dem großen Litteraturkriege wußte man nicht mehr so recht, worüber man denn eigentlich gestritten habe. Der Gewinn der Breitingerschen „Dichtkunst" ließ sich wirklich nicht ohne weiteres in allgemein gangbare Münze ausprägen. Die Folgerungen, die er selbst aus seinen Grundsätzen ableitete, wie z. B. die Bevorzugung der äsopischen Fabel, erschienen ziemlich dürftig. Daß bereits Gottsched wie Breitinger den Hexameter an Stelle der Reime einzuführen empfohlen hatten, diese theoretische Priorität wurde über der später erfolgten That Klopstocks vergessen, und Bodmers prinzipielle Befehdung des Reimes fand stets nur bei einem kleinen Kreise Zustimmung.

Der thatsächliche Kern der zwischen Gottsched und den Züricher Kunstrichtern vorliegenden Streitfrage, die der Phantasie zu ziehende Grenzlinie, ergab sich aus den Untersuchungen von der Verwandlung des Wirklichen ins Mögliche, von dem Wunderbaren und Wahrscheinlichen, und wie gemeinen Dingen ein Schein der Neuheit zu geben sei, nicht so ohne weiteres greifbar, obwohl alle Einzelausführungen aus dem prinzipiellen Gegensatze abzuleiten sind. Als Lessing die „Vergleichung der Malerkunst und der Dichtkunst“, mit der Breitingers erster Abschnitt anhebt, im „Laokoon“ bekämpfte, trat der Gegensatz der folgenden Kunstlehre zu den Schweizern sichtbarer hervor als die Abhängigkeit, in der die deutsche Kunstlehre der nächsten Jahrzehnte von Breitinger stand. Breitinger hatte aus sorgfältiger Beobachtung und mit feinem Verständnisse eine Fülle von Ratschlägen gegeben, z. B. in den Abschnitten „von der Übersetzung“, „von den Beiwörtern“, von denen die Theorie und dichterische Praxis Nutzen zog, eindringende kritische Belehrungen, wie sie in keiner vorangehenden Poetik zu finden waren.

Nicht nur Johann Georg Sulzer aus Winterthur (1720—79), der seine Stellung an der Berliner Akademie wie eine Art Gesandtschaftsposten der Züricher Kunstrichter im Deutschen Reiche auffaßte, hat in seiner jahrzehntelang erwarteten und viel zu spät (1771) veröffentlichten „Theorie der schönen Künste“ Breitingers Grundsätze und Ergebnisse systematisch verarbeitet. Auch Johann Elias Schlegel wurde in seinen theoretischen Abhandlungen den Schweizern für vieles verpflichtet. Seit dem Hervortreten der vier großen Züricher Lehrbücher erwacht in Deutschland ein ganz neues, lebhaftes Interesse an der Kunsttheorie. 1751 erscheint Johann Adolf Schlegels, zwischen 1756 und 1758 Ramlers Bearbeitung des berühmten, einflußreichen Gesetzbuches des Franzosen Batteux, der „Einschränkung der Künste auf einen einzigen Grundsatz“. Was aber Breitinger für die Entwickelung der deutschen Kunstlehre bedeutet, das zeigt am schlagendsten das Werk, das ihr erst den Namen gegeben hat, die „Aesthetica“ (1750—58) des Wolffianers Alexander Gottlieb Baumgarten, der erst an der Universität Halle, dann zu Frankfurt a. O. als Professor der Philosophie wirkte.

Zwar hatte Baumgarten schon 1735 seine Erstlingsschrift „Philosophische Betrachtungen (Meditationes) über einiges zum Gedicht Gehöriges“ veröffentlicht, aber in seinem Hauptwerke, der „Ästhetik“, die gleich der früheren Arbeit lateinisch geschrieben war, läßt sich auf Schritt und Tritt die Einwirkung Breitingers feststellen. In der Ausführung seiner Absicht, die Grundsätze der Philosophie auf die Poesie zu übertragen, ging er darauf aus, für die niedere oder sinnliche und verworrene Erkenntnis, die nach Leibniz neben der höheren klaren und reineren im Menschen vorhanden ist, ein ähnliches System auszubilden, wie die letztere es in der Logik besitzt. Der alten Wissenschaft der Logik setzte er so die neue der Ästhetik zur Seite. Er bezeichnet das Gedicht als eine vollkommene sinnliche Rede (oratio sensitiva perfecta), Schönheit als das sinnlich angeschaute Vollkommene. Von Baumgarten nimmt die deutsche Ästhetik, wie sie dann am Ausgang des Jahrhunderts am großartigsten von Kant („Kritik der Urteilskraft“) und Schiller vertreten wurde, ihren Ausgang. Wie unmittelbar Baumgartens neue Wissenschaft in den Werdegang der deutschen Litteratur eingriff, sehen wir am deutlichsten daraus, daß Baumgartens Schüler Georg Friedrich Meier in Halle, der schon 1748 Baumgartens Lehre in den „Anfangsgründen der schönen Wissenschaften und Künste“ vortrug, der erste war, der in Deutschland in einer eigenen Abhandlung für Klopstock Partei nahm.

Die nächste und offenbarste Wirkung des geharnischten Auftretens der Züricher war freilich keine so erfreuliche, wie sie später in der Ausbildung der Ästhetik bemerkbar wurde. Ganz gleichgültig, was die Schweizer lehren mochten, das bloße Erscheinen einer neuen „Kritischen Dichtkunst“ neben der seinen mußte der eitle Gottsched als eine Kränkung, die Rache heischte, empfinden. Die Züricher hatten es indessen auch auf einen Angriff abgesehen, es fehlte in ihren vier Schriften nicht an Sticheleien und Anzapfungen, die dem Leipziger Litteratur-Diktator

galten. Gottsched selbst hielt sich fürs erste noch etwas zurück. Nur Bodmers „Abhandlung vom Wunderbaren" hat er sofort in seinen „Beiträgen" scharf zurückgewiesen; dann ging erst das letzte Heft wieder mit den Zürichern ins Gericht. Breitingers „Dichtkunst" wurde einer Besprechung in den „Beiträgen" überhaupt nicht gewürdigt. Erst in Gottscheds folgenden beiden Zeitschriften, dem „Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste" (1745—54) und dem „Neuesten aus der anmutigen Gelehrsamkeit" (1751—62), nahm die Polemik gegen die Partei der Schweizer den Hauptraum ein.

Das Jahr 1741 hatte Gottsched auch noch von anderer Seite her Verdruß bereitet. Der preußische Gesandte in London, Kaspar Wilhelm von Borck, hatte eine gebundene (Alexandriner=) Übersetzung von dem Tode des Julius Cäsar aus dem englischen Werke des Shakespear herausgegeben, desselben engelländischen Sasper, den auch Bodmer bereits lobend erwähnte. Die mühsam aufgerichtete Herrschaft der streng regelrechten Tragödie konnte schwer gefährdet werden, wenn solche regelwidrige Stücke mit ihrer Verletzung der drei Einheiten von litterarisch gebildeten Männern empfohlen wurden. Zwar erklärte Gottsched, der sonst kaum etwas von Shakespeare kennen gelernt hatte, den „Julius Cäsar" noch für sein bestes Stück, doch enthalte auch dieses so viel des Niederträchtigen, daß es kein Mensch ohne Ekel zu Ende lesen könne.

Gottsched mußte erleben, daß diesem Verdammungsurteile in seinen eigenen „Beiträgen" durch Johann Elias Schlegel widersprochen wurde. Hatten die Schweizer, denen Bühne und dramatische Dichtkunst damals wenig Teilnahme wecken konnten, wenigstens dies Gebiet seines Herrschbereiches unangetastet gelassen, so drohte nun auch hier eine Erschütterung der in der „Kritischen Dichtkunst" niedergelegten Gesetze. In den Kampf gegen die Schweizer spielte so auch gelegentlich die Verwahrung gegen den engelländischen Geschmack in Schauspielen mit hinein. Im Anfang schien dabei die litterarische Überlegenheit auf Gottscheds Seite, da ihm bei seinen Verbindungen mit litterarischen Gesellschaften, unter denen die treu zu ihm haltende Königsberger obenan steht, und zu schreiblustigen Litteraten, wie dem Arzte und Fabeldichter Daniel Wilhelm Triller in Wittenberg, dem Leipziger Magister Johann Joachim Schwabe, dem Naturforscher Christlob Mylius, dem Herausgeber der Halleschen „Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks", eine Schar entschlossener, rühriger Anhänger zur Verfügung stand. Man begnügte sich bald auf beiden Seiten nicht mit Kritiken, sondern griff die Gegenpartei in komischen Epopöen an, wie Trillers „Wurmsamen" und Schwabes „Volleingeschancktes Tintenfäßl", des Freiherrn von Schönaich „Die Nuß", gegen Gnissel und den großen Nellah (Lessing und Haller) gerichtet.

Der rührige Bodmer ließ es an Antworten nicht fehlen. Gemeinsam mit Breitinger gab er kritische und neue kritische Briefe heraus und besorgte noch 1753 eine neue Ausgabe der zwischen 1741 und 1744 erschienenen „Zürcherischen Streitschriften zur Verbesserung des deutschen Geschmacks wider die Gottschedische Schule". Lange plante ein satirisches Epos „Die Eroberung von Leipzig", Wieland arbeitete an einer großen „Dunciade" gegen Gottsched, selbst Lessing wollte in einem Epos nach dem Muster von Butlers „Hudibras" Gottsched und seinen Schildknappen Schönaich als Don Quijote und Sancho Pansa zur Bekämpfung der Miltonschen Poesie ausziehen und Abenteuer erleben lassen. Indem Gottsched von 1743 an den Vernichtungskrieg gegen die Züricher Bergsprache auch auf Hallers Gedichte ausdehnte, geriet er in Widerspruch mit dem poetisch und philosophisch gebildetsten Teile der Leser. Im Gegensatze dazu fand das geschickte Werben Bodmers um Anhänger in Deutschland bald überall Gehör.

Auch solche, die wie Hagedorn und Johann Elias Schlegel sich öffentlich nicht gegen Gottsched aussprechen mochten, standen in ihren brieflichen Bekenntnissen auf Seiten der Schweizer. Es hatte schon Eindruck gemacht, als der Satiriker Liscow 1742 in seiner Vorrede zu einer Übersetzung von Longins Schrift über das Erhabene sich für die Züricher aussprach. Es bedeutete eine Niederlage Gottscheds, als der Berliner Konrektor Immanuel Jakob Pyra 1743/44 den Erweis führte, „daß die G*ttsch*dianische Sekte den Geschmack verderbe“. Pyras Angriff und die Freude, mit der die Gottschedianer bei seinem frühen Ende (1744) sich rühmten, ihren Feind zu Tode geärgert zu haben, bezeichnen den Höhepunkt der ersten Kampfzeit. Der Streit ruhte nicht, aber aufs neue zu voller Heftigkeit flammte er erst auf, als an Stelle des englischen Gedichtes durch das Erscheinen von Klopstocks „Messias“ ein einheimisches Werk Hauptgegenstand des Angriffes und der Verteidigung, des blinden Tadels und überschwenglicher Verehrung wurde. Während der Kämpfe um die Theorie der Dichtkunst hatte aber die deutsche Dichtung selber gerade auf der von Gottsched ausgebildeten Grundlage manche bescheidene Fortschritte gemacht.

---

5. Die sächsische Schule und die Anakreontik.

In Meißens Grenzen liegt die dreibeströmte Stadt,
wo Phöbus seinen Sitz seit grauen Jahren hat;
wo Pallas und Merkur sich zeitig eingefunden,
die Weisheit mit Verstand, mit Pracht und Lust verbunden.
Hier herrschte vor der Zeit der Dummheit Barbarei ....
In Leipzig war jedoch der Musen erster Sitz ....
Zu der beglückten Zeit, als Friederich August,
der deutschen Fürsten Preis, der Unterthanen Lust,
und aller Künste Schutz in Sachsenland regieret,
hat auch die Sprache selbst ihr Wachstum sehr gespüret.

Mit solchen Versen hat Gottsched selbst in seinem unvollendeten komischen Epos „Der Bücherkrieg“ den Vorrang gefeiert, den Leipzig und Sachsen schon in den dreißiger Jahren in der deutschen Litteratur einnahmen, nicht zuletzt durch seine eigenen Bemühungen. Hat er gleich selber sich entrüstet gegen den Gedanken ausgesprochen, daß jemand sich einfallen lassen könnte, nur Dichter sein zu wollen, so war es doch zum nicht geringen Teile die Folge seiner Wirksamkeit, wenn unter den Leipziger Studenten die Bethätigung schriftstellerischer Neigungen immer mehr in Aufnahme kam. Hatte er doch 1756 eigene „Vorübungen der lateinischen und deutschen Dichtkunst zum Gebrauche der Schulen“ entworfen, von deren Verbreitung noch 1775 die dritte Auflage Zeugnis ablegte. Und die sächsischen Schulen, die ihre Zöglinge der Landesuniversität zusandten, waren denn auch nicht unberührt von der akademischen Pflege der schönen Wissenschaften geblieben. Sogar der Konrektor der Fürstenschule zu Meißen, Lessings Lehrer Johann Gottfried Höre, stand unter Gottscheds Einwirkung, als er „nach gesundem Geschmack berühmter Kenner“ eine Auswahl deutscher Gedichte für die lernbegierige Schuljugend zusammentrug. Wie lebhaft aber unter den Schülern selbst die Teilnahme an der neu erblühenden Dichtung war, lehren Janozkys „Kritische Briefe“, in denen er 1743 die einzelnen Schüler von Pforta charakterisierte und fast bei jedem von dichterischen Versuchen zu berichten hatte. Nicht minder belegen es die Schulerlebnisse des besten Dichters, den Pforta vor Klopstock in seinen Mauern erzog, die Erstaufführungen von Dramen Johann Elias Schlegels (1718—49).

Von Übersetzungen aus antiken Dichtern war der junge Meißner bald zu selbständigen Dichtungen vorgeschritten, und die ihn bewundernden Mitschüler führten heimlich seine „Hekuba" und seine „Geschwister in Taurien" in Pforta auf. Es war ein Vorzeichen des Erfolges, den das nach späterer Umarbeitung „Orest und Pylades" benannte Stück bald nach Schlegels Abgang von der Schule (1739) auf der Neuberischen Bühne zu Leipzig erleben sollte. Die Dramen, die Schlegel in Pforta und Leipzig geschrieben hat, beweisen zweifellos, daß er sich unter „der Handleitung" von Gottscheds „Kritischer Dichtkunst" herangebildet hat. Und Gottsched konnte im Augenblick, da er eben durch Herausgabe der „Deutschen Schaubühne" seiner Theaterreform die feste litterarische Grundlage schaffen wollte, nichts willkommener sein als ein Dichter regelrechter Trauerspiele. Zwar hat Schlegel noch in Leipzig manchen Widerspruch gegen Gottsched verlauten lassen. So verteidigte er dem Lehrer gegenüber, der für das Lustspiel Prosa vorschrieb, die Komödie in Reimen und zeigte in seiner Vergleichung von Gryphius und Shakespeare eine frühe Teilnahme für den verurteilten britischen Dramatiker. Aber in der Hauptsache schloß er sich doch Gottscheds Schülerkreise und seiner „vormittägigen Rednergesellschaft" an und ließ sich bei mancher Arbeit von Gottscheds Wünschen leiten.

Im Jahre 1743 folgte er dem sächsischen Gesandten als Sekretär nach Kopenhagen und zog auch seinen jüngeren Bruder Johann Heinrich dahin nach, den Übersetzer Thomsonscher Trauerspiele und späteren Herausgeber von Johann Elias' Werken (1761). Erst in Kopenhagen und in seinem letzten Lebensjahre als Professor an der dänischen Ritterakademie zu Soroe schloß sich Schlegel immer enger der englischen Litteratur an und entfernte sich in gleicher Weise von Gottsched. Er trat durch Hagedorns Vermittelung in Briefwechsel mit Bodmer und glaubte nun sein ganzes Schaffen unabhängiger von Gottsched, als es thatsächlich der Fall war. Er war freilich von Anfang an Gottsched in unmittelbarer Kenntnis der griechischen Tragiker überlegen und später auch in selbständiger Verwertung der Anregungen, die er seiner ausgedehnten Belesenheit in den Schriften französischer Kunstrichter zu danken hatte. Von seinen eigenen dramaturgisch-ästhetischen Abhandlungen, die teils in Gottscheds „Beiträgen", teils als Vorreden erschienen sind, haben doch nur die „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" unmittelbar Einfluß geübt. Seine moralische Wochenschrift „Der Fremde" wurde außerhalb Dänemarks wenig bekannt. Sein unvollendet hinterlassenes Epos in Alexandrinern „Heinrich der Löwe" konnte bei seinem Erscheinen (1766) keinen Eindruck mehr machen, obwohl die erste dichterische Verwertung des nationalen Stoffes, der in der Folge so viele Dramatiker anreizen sollte, Schlegels Scharfblick Ehre macht. Hatte er doch auch schon erkannt, daß „Otto von Wittelsbach", der im Ausgang der Sturm- und Drangzeit ein langlebiger Lieblingsheld der Bühne werden sollte, „ein gutes tragisches Süjet abgeben könnte".

Die Erweiterung des tragischen Stoffgebietes fällt bei Johann Elias Schlegels Dramen überhaupt zunächst ins Auge. Die französische Tragödie hat bis 1765, wo zuerst de Belloi mit seiner „Belagerung von Calais" einen patriotischen Beifallssturm erntete, nur antike und orientalische Stoffe zugelassen, da zeitliche oder örtliche Nähe der Würde der Tragödie Eintrag zu thun schien. Auch Schlegel war mit seiner doppelten Bearbeitung der Fabel von Iphigeniens Heimführung aus Taurien, den „Trojanerinnen", einer „Dido" und „Lukretia" dieser Vorschrift treu geblieben. Aber schon 1740 wagte er in seinem „Herrmann" die Neuerung, ein „in der Geschichte des Vaterlands wichtiges Süjet" statt Stoffe aus der fabelhaften Heldenzeit zu bearbeiten. Und er verfolgte diese einmal eingeschlagene Richtung weiter, als er in Dänemark für seine letzten Trauerspiele „Kanut" und „Gothrika" Gestalten aus der nordischen Geschichte (Saxo Grammatikus) wählte.

Schlegels 1743 gedruckter „Herrmann" steht zeitlich an der Spitze der langen Reihe der Arminiusdramen, und noch 1766 ist das neue Theater in Leipzig, dessen erster Vorstellung Goethe als Student beiwohnte, mit dem „Herrmann" eröffnet worden. Von einer Begeisterung für den nationalen Stoff, wie de Belloi sie bald darauf unter seinen Landsleuten weckte, konnte in Deutschland indessen nicht die Rede sein; wir waren, wie Lessing im 18. Stücke der „Hamburgischen Dramaturgie" bitter klagte, in wahrhaft barbarischer Weise hinter der rühmenswerten patriotischen Eitelkeit der Franzosen noch weit zurück. Schlegels „Herrmann" wurde im ganzen an Erfolg von seinen anderen Stücken eher übertroffen. Das Gebot der Einheit von Zeit und Ort wie das Verbot, Schlachtenszenen vor das Auge der Zuschauer zu bringen, lassen freilich eben bei diesem Stoffe alle Schwächen der französischen Behandlungsart scharf hervortreten.

In der Eingangsszene fordert Sigmar seinen Sohn erst zum Kampfe gegen Rom auf, und nachdem Varus die Deutschen in ihrem Haine freundlich aufgesucht hat, hören wir aus den Gesprächen von Thusnelda mit Hermanns Mutter Adelheid, Segestens mit Hermanns Bruder Flavius, daß der Kampf unglücklich für die Deutschen verlaufe. Flavius selbst liebt die Braut seines Bruders und läßt sich dadurch von Segest zur Unthätigkeit verleiten. Die glückliche Entscheidung wird durch den Zufall herbeigeführt, daß Segest den Befehl über seine Truppen seinem Sohne Siegmund anvertraut hat, der, mehr der Stimme des Vaterlandes als dem Verbote des Vaters gehorchend, zuletzt dem bereits geschlagenen Hermann den Sieg erringen hilft. Trotz der Auszüge aus den römischen Historikern und gelehrter Anmerkungen fehlt alle geschichtliche Färbung. Nicht einmal der Name Teutoburg oder der eines der deutschen Götter, von denen die Rede ist, wird ausgesprochen. Nur das „heilig Lied aus tapfrer Barden Munde", das nach Sigmars Bericht des Volkes Herzen weckt, tönt in diesem französisch-deutschen Hermannsdrama schon als ein Vorklang von Klopstocks und Kleists „Hermannsschlacht". Die Verse sind nur teilweise den Gottschedischen überlegen, die Charakterzeichnung geht nicht über das Konventionelle hinaus. In beidem zeigt der „Kanut", in dem des Königs Pflicht, den Schwager und Helden zu strafen, auch eine wirklich tragische Spannung hervorruft, entschiedene Besserung.

Von den deutschen Alexandrinertragödien wird man nur Lessings unvollendet gebliebenem „Henzi" den Vorrang vor Schlegels Trauerspielen einräumen können, die freilich den enggezogenen französischen Rahmen in nichts überragen, aber doch wenigstens das Vorhandensein eines wirklich dramatischen Talentes erkennen lassen. Und eben als dies Talent sich selbständiger zu entwickeln begann, ward es zu früh gebrochen. Vom ersten jugendlichen Lustspielversuche „Der geschäftige Müßiggänger", nach Lessings Urteil „das kalteste, langweiligste Alltagsgewäsche, das nur immer in dem Hause eines meißnischen Pelzhändlers vorkommen kann", arbeitet sich Schlegel empor bis zum „Triumph der guten Frauen". Das Lob des Hamburger Dramaturgen als eines der besten deutschen Originallustspiele können wir der etwas verwirrten Verkleidungskomödie, die nicht eben in Wahrscheinlichkeit und Sittenstrenge ihren Vorzug sucht, freilich nur zuerkennen, wenn wir den Stand des deutschen Lustspiels vor dem Erscheinen der „Minna von Barnhelm" vergleichend ins Auge fassen. Und wie für das Prosalustspiel gilt diese Einschränkung des Lessingschen Lobes auch für die einaktige Alexandrinerkomödie „Die stumme Schönheit".

Doch ist die Geschichte, wie Frau Pratgern statt des ihr anvertrauten Mädchens ihre eigene alberne Tochter dem reichen Freier Jungwitz unterschieben möchte und der unwissenden Thörin die Antworten von der zur Seite gedrängten Braut einsagen läßt, immerhin genügend mit Geist und Grazie ausgestattet, daß man das Alexandrinerstück an einem historischen Lustspielabende zur Vertretung der sächsischen Komödie vorführen könnte.

Lessing hat freilich zur Entschuldigung der Schwächen beider Stücke darauf hingewiesen, daß sie mehr dänische als deutsche Sitten wiedergäben. Und auf die Umgebung, in der er lebte, scharf zu achten, entsprach allerdings der Art des Lustspieldichters Schlegel. Veranlaßte ihn

sein Vater doch, eine Komödie, „Die Pracht zu Landheim", zu unterdrücken, weil er darin eine zu deutliche Satire auf seine Verdrießlichkeiten mit bestimmten Personen unter dem meißnischen Landadel fand. In der Hauptsache lag aber in Schlegels Originallustspielen nicht minder als in denen der Frau Gottsched eine Nachahmung französischer, und bei Schlegel auch dänischer, Komödien vor. Schlegels „Geheimnisvoller" wollte nach einer Andeutung im „Misanthrope" einen von denjenigen Charakteren vorführen, „die Molière denen zurückgelassen hat, die in seine Fußstapfen zu treten suchen wollen".

In Dänemark lernte Schlegel auch persönlich den größten festländischen Lustspieldichter neben Molière, den phantasiereichen Norweger Ludwig von Holberg (1684—1754), kennen. Seit 1743 erschienen die fünf Bände von Holbergs „Dänischer Schaubühne", von verschiedenen in die deutsche Sprache übersetzt. Gottsched nahm einzelne von Holbergs Dramen in seine „Deutsche Schaubühne" auf, und die deutschen Theater beeilten sich, diesen Schatz für sich fruchtbar zu machen, wie später die Dichter verschiedenster Richtung, Goethe für seine „Aufgeregten", Tieck für seine satirischen Litteraturkomödien, Kotzebue für seine Bühnenware, gar manches dem Begründer des dänischen Nationaltheaters schuldig wurden. Die Redensart vom politischen Kannegießer erinnert auch heute, da Holbergs Dramen nach langbewährter Zugkraft vom deutschen Theater verschwunden sind, noch an Holbergs prächtiges Lustspiel, in welchem dem politisierenden Handwerksmeister Breme eingeredet wird, er sei Bürgermeister geworden. Indem er in ähnlicher Weise wie einstens Sancho Pansa zur Verleidung seiner Statthalterschaft durch eine Masse der verwickeltsten Amtsgeschäfte bestürmt und geängstigt wird, geht seine Heilung von dem Glauben an die eigene politische Weisheit vor sich. In Hamburg, wo unter der Einwirkung des starken Sonderpatriotismus das Lustspiel ebenso gern wie das deutsche Singspiel, das dort zuerst neben der Oper Raum fand, Lokalfärbung annahm, erlangte Holbergs „Politischer Kannengether" solche Beliebtheit, daß er im heimischen Platt gespielt wurde. Die Hamburger Lokalposse verdankte aber auch sonst manches von ihrer Frische und derben Komik dem schöpferischen dänischen Nachbar.

Der Ruhm der sächsischen Bildung und Galanterie dagegen konnte kaum schmeichelhaftere Anerkennung finden, als indem die Hamburger Lokaldichtung ihren Mitbürgern die Überlegenheit des in Leipzig gebildeten Sittenreich und seines Leipziger Freundes Ehrenwert in lehrhaft lustiger Dichtung vor Augen stellte. Diese Tendenz ist in dem Hamburger Lustspiel „Der Bookesbeutel" (1742) des Buchhalters Hinrich Borkenstein aufs schärfste ausgeprägt.

Die Vertreter des Hamburgertums, der Rentenierer Grobian mit Frau und Tochter, zeigen die schlechteste Lebensart und erfreuen sich an zweideutigen Gassenhauern, während die Vertreter der Leipziger Bildung sich durch Korrektheit in Betragen, Geschmack und Empfindung auszeichnen.

So prächtige derbe Originale wie Borkenstein hätten freilich nicht nur die Lustspieldichter der Gottschedischen Schule, sondern selbst der bedeutendere Rabener in seinen Satiren kaum zu zeichnen vermocht. Der Hamburger Schauspieler Adam Gottfried Uhlich hat durch die Reime seiner „Beichte eines christlichen Komödianten" (1751), in denen der von den unduldsamen Geistlichen zurückgewiesene Schauspieler sich an Gott selber wendet, eine gewisse Berühmtheit erlangt. In seinem „Schlendrian" hat er unter strenger Befolgung der Gottschedischen Regeln, doch nur mit schwacher eigener Erfindung, den „Bookesbeutel" fortzuführen gesucht. Aber im Aufbau des Stückes fügt sich auch Borkenstein vollständig Gottscheds Regeln, so wenig die auf ihre niedersächsische Eigenart haltenden Hamburger Litteraten sich sonst dem Leipziger Diktator willfährig zeigten.

Freilich machte sich auf dem Lustspielgebiete der Zwang der Regeln nicht so drückend wie in der Tragödie geltend. Und wenn einerseits gerade das Lustspiel mehr noch als das Trauerspiel die eigenen Sitten und Verhältnisse zur Voraussetzung haben muß, so ist es anderseits den Franzosen jederzeit in der Komödie viel besser als in der Tragödie gelungen, ein allgemein Menschliches, das überall Teilnahme weckt und verdient, in ihrer nationalen Kunst zum Ausdruck zu bringen. Selbst Lessing, der strengste Bekämpfer des unbegründeten Anspruchs der französischen Tragödie, senkt im zweiten Teile der „Dramaturgie" seine scharfe Waffe vor der französischen Komödie. Und doch waren es nicht einmal ihre höchsten Meisterstücke, nicht Molières Werke, sondern die Komödien von Destouches, Marivaux, Regnard, die im Gefolge der Gottschedischen Reform den Vortritt hatten.

Unter Frau Gottscheds Komödien finden sich drei Übertragungen von Destouches' Werken. Die „geschickte Freundin" des Katodichters begnügte sich übrigens noch weniger als ihr Gemahl auf die Dauer mit bloßer Wiedergabe. Schon bei ihren ersten Stücken arbeitete sie zwar auf Grund französischer Originale, verstand es jedoch dabei gar nicht übel, deutsche Charaktere und Verhältnisse an Stelle der französischen zu setzen.

Wenn sich dies lobenswürdige Bemühen bei der Bearbeitung von Molières „Menschenfeind" auf vergröbernde Zusätze und hauptsächlich auf Verdeutschung der Namen beschränkte, so hat sie eine französische Komödie gegen den Jansenismus gründlich und glücklich in die „Pietisterey im Fischbeinrock, oder die doktormäßige Frau" verwandelt (1737). Nicht nur der Schauplatz ist von Paris nach Königsberg verlegt, auch in all den kleinen Zügen, die für den deutschen Pietismus und seine Entartung bezeichnend sind, ist die Umdichterin sorgfältig zu Werke gegangen. Nach eigener Jugenderfahrung hat sie „eine Brut von solchen Frömmlingen" dem Spotte der Komödie preisgegeben. Hatte Frau Gottsched, die durch den Professor in die Wolffische Weltweisheit eingeführt worden war und mit ihm die Feindseligkeit der Dresdener Geistlichkeit beider Bekenntnisse gegen die Aufklärung empfunden hatte, doch Grund genug, den Frommen gram zu sein. So greift sie das Tartuffethema auf, das bald nach ihr selbst den frommen Gellert in seiner „Betschwester" zur Behandlung anreizte. Die Bühne nahm in der Aufklärungszeit gern an diesem Kampfe teil, während in unserem Jahrhundert Immermann sich vergeblich bemühte, seinem „Tartuffe allemand" („Die Schule der Frommen", 1829) den Zugang zum Theater zu verschaffen.

Frau Gottscheds Stücke wurden auch nach dem Zusammenbruch der Gottschedischen Herrschaft noch lange mit Beifall fortgespielt, und sie leiten in der That das neuere deutsche Lustspiel ein. Jedenfalls erfüllen sie die eine Aufgabe der Komödie, der eigenen Zeit den Spiegel vorzuhalten. Es entspricht ganz den deutschen und insbesondere den Verhältnissen im damaligen Sachsen, wenn Frau Gottsched in der „Ungleichen Heirat" (1743) nicht gegen den Hochmut der Familie von Ahnenstolz, sondern gegen den reichen Bürger, der sich eine adlige Frau nehmen will, die Satire richtet. Der Standesgegensatz durfte vor Entstehung eines bürgerlichen Trauerspiels eben nur als komisches Motiv zur Verspottung der mittlern Stände verwertet werden.

Von dem Rechte der Leidenschaft, das in Rousseaus „Neuer Heloise" im Kampfe gegen das Adelsvorurteil unterliegt und vierzig Jahre nach Frau Gottscheds Lustspiel in Schillers bürgerlichem Trauerspiel „Kabale und Liebe" die Handschrift des Himmels in Luisens Augen gültiger findet als das adlige Wappen, hat diese Zeit noch keine Ahnung. Noch dünkt es jedermann in der Ordnung, daß der Bürgerliche sich devotest vor dem gnädigen Junker bückt, und der unadlige Freier, der eben nur aus Eitelkeit seine Augen zu einem Fräulein — noch unterscheidet dieser Titel die Adlige streng von der bürgerlichen Jungfer — zu erheben wagt, wird mit Recht nach Island verwiesen. In der wohlgegliederten deutschen Gesellschaft ist solch ein Anspruch noch immer ebenso lächerlich, als es in Molières Tagen lächerlich erschien, wenn der bürgerliche George Dandin von der Adligen, die sich zur Ehe mit ihm herabgelassen hat, nun auch Treue forderte.

Was Frau Gottsched als schädliche Sitten und Vorurteile erkannte, dem trat sie auch in ihren Komödien entgegen. Den Kampf gegen verkehrte Erziehung verpflanzte sie aus den moralischen Wochenschriften in ihrer „Hausfranzösin“ auf die Bühne. Die thörichte Vorliebe für alles Französische, das Alamodewesen des 17. Jahrhunderts, wird vor allem durch Vorführung der sittlichen Gefahr, die durch Aufnahme zweifelhafter französischer Erzieher für die Kinder entsteht, bekämpft. Die Farben werden dabei etwas stark aufgetragen, und Lessing fand es unbegreiflich, daß eine Dame solch schmutziges Zeug schreiben konnte. Aber selbst Lessing, der sich gegen Frau Gottsched nicht ganz gerecht zeigte, war geneigt, ihrer Schilderung der bestraften Erbschleicherei im „Testament“ Lob zu erteilen. Die Komödie geht freilich bei Frau Gottsched wie bei den übrigen sächsischen Lustspieldichtern immer in Satire über. Aus Mangel an „komischer Kraft wird uns die widerwärtigste Schlechtigkeit vorgeführt“.

Nicht unbedenklich für den Lustspielcharakter, kulturgeschichtlich aber lehrreich wird diese satirische Richtung der sächsischen Komödie, wenn sie sich gegen ganze Stände wendet. So hat Johann Christian Krüger, der selbst aus einem Theologen ein Schauspieler ward, 1743 in den „Geistlichen auf dem Lande“ zwei schmutzige Subjekte als Vertreter ihres ganzen Standes an den Pranger gestellt, und Lessings Vetter, Christlob Mylius, schuf dazu ein Gegenstück in seinen „Ärzten“ (1745), die bei ihrer Bewerbung um ein reiches Mädchen sich durch einen Vertrag gegenseitig den gemeinsamen Besitz von Frau und Vermögen zusichern.

Dagegen hat Krüger in den Versen seines „Herzog Michel“ das alte Thema von den trügerischen Berechnungen künftigen Glücks und Reichtums, die auf den zu verkaufenden Eiern oder auf dem Erlös der vom Bauernknecht Michel gefangenen Nachtigall beruhen, so frisch und schalkhaft behandelt, daß noch der junge Goethe als Leipziger Student den eingebildeten Michel, der reuig zu seinem Hannchen zurückkehrt, mit besonderer Vorliebe spielte. Krügers „Kandidaten“ enthüllen in ihrer Ausnutzung der Mittel, zu einem Amte zu gelangen, ein Sittenbild, das an naturalistischer Schärfe modernsten Erzeugnissen nichts nachgibt. Rabener hat das gleiche Thema in seinen satirischen Briefen behandelt, und das Zusammentreffen beider Schilderungen beweist, daß beide Dichter nur die wirklich vorhandenen Mißstände angegriffen haben.

Wer die Pfarrer- oder die Ratsherrnstelle vom gräflichen Patronatsherrn erlangen will, der muß die Fürsprache der einflußreichen Kammerjungfer haben und mit seinem Namen ihr Verhältnis zum gnädigen Herrn decken oder durch die eigene Frau sich die gewünschte Anstellung von dem hohen Gönner erbitten. Eine neuere französische Komödie, in der die Beförderung suchenden Kandidaten die Ämter auch nur erhalten, wenn ihre Frauen bei einer Zwiesprache mit dem Abteilungschef persönlich das Gesuch anbringen, erregt freilich die Befürchtung, daß die alten Sünden und Schwächen nicht alle mit dem ancien régime ausgestorben sein möchten.

Die satirische Verspottung herrschender Mißbräuche durch die Komödie der Gottschedischen Schule zeugt immerhin von einem realistischen Streben zu einer Zeit, in der für das Trauerspiel die umgebende Wirklichkeit noch nicht entdeckt war. Das Lustspiel beobachtete die Einheit von Ort und Zeit und bediente sich nach Gottscheds Wunsch, von wenigen Fällen abgesehen, der Prosa, ohne jedoch für die Beweglichkeit des Dialogs durch Aufgeben des Verses viel zu gewinnen. Freilich hielten sich in den dreißiger und vierziger Jahren gerade die besten Kräfte mit Ausnahme Johann Elias Schlegels vom Drama zurück oder schenkten ihm wie Gellert nur eine vorübergehende Teilnahme. In dem Kreise, der für die Litteraturentwickelung unmittelbar vor Klopstocks und Lessings Auftreten als der wichtigste erscheint, bei den Bremer Beiträgern, findet gerade das Drama die schwächste Pflege.

Die sogenannten Bremer Beiträger haben mit Ausnahme Klopstocks sämtlich Gottscheds Schule durchgemacht. Einzelne, wie Mylius und Johann Andreas Cramer, haben sich sogar

zuerst als seine Parteigänger im Kampfe gegen die Schweizer einen Namen erworben, der ihnen allerdings bald eine unangenehme Erinnerung wurde. Die ganz überwiegende Mehrzahl sind geborene Sachsen, und als Mitglieder der sächsischen Hochschule haben sie sich in Leipzig zusammengefunden. Es war ein bloßer Zufall, daß sich ihnen im Augenblicke, wo sie eine Zeitschrift gründen wollten, ein Bremer Buchhändler zum Verleger anbot und ihre „Neuen Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes" (1744—48) dadurch den Namen der „Bremer Beiträge" empfingen.

Die Gründung der neuen Zeitschrift bedeutete allerdings den Bruch mit Gottsched. Sein getreuester Knappe, Johann Joachim Schwabe, gab seit dem Juli 1741 im Breitkopfschen Verlage zu Leipzig die „Belustigungen des Verstandes und des Witzes" heraus, an denen fast alle späteren Beiträger, Gellert und Rabener, die Brüder Schlegel wie Kästner und Zachariä, sich beteiligten. Die „Beiträge" führten auch nur das in den „Belustigungen" zuerst entworfene Programm durch. Den moralischen Wochenschriften sollte für die Liebhaber der freien Künste und Wissenschaften eine neue Art von Zeitschrift gegenübergestellt werden, in denen „praktische Proben der deutschen Dichtkunst und Beredsamkeit" den Hauptinhalt ausmachten, d. h. eine Zeitschrift für das dichterische Schaffen, nicht für Kritik und moralisierende Abhandlungen.

Das Versprechen wurde von Schwabe jedoch nicht eingehalten, indem er die „Belustigungen" als Waffenplatz gegen die Züricher benutzte. Als die Wünsche gerade der besten Mitarbeiter, die sich nicht in den erbitterten Streit gezerrt sehen wollten, Schwabe nicht zum Ausschluß der Polemik bewegen konnten, schritten Johann Adolf Schlegel und Johann Andreas Cramer unter der Leitung Karl Christian Gärtners zur Gründung einer neuen Fortsetzung der „Belustigungen", eben der „Beiträge". Zuerst wurde Rabener, dann Zachariä und Ebert ins Vertrauen gezogen. Mylius erschien bereits im ersten Stücke, Gellert erst im zweiten Bande als Mitarbeiter. 1745 kam der in Hamburg erwachsene Ungar Nikolas Dietrich Giseke nach Leipzig und trat in den Freundeskreis ein. Aus der Ferne beteiligten sich Johann Elias Schlegel und Hagedorn. Selbst aus Klopstocks Lied „an die Freunde" erhellt noch die Bedeutung, welche das Wohlwollen des berühmten Hamburger Dichters für die jugendlichen Beiträger haben mußte.

In regelmäßigen Zusammenkünften der Leipziger wurde an den eingelieferten Arbeiten Kritik geübt. Nur das vom Freundeskreis Gebilligte fand Aufnahme. Die einzelnen Beiträge trugen so wenig eine Namensunterschrift, wie sich ein Herausgeber des Ganzen nannte. Die gemeinsame litterarische Thätigkeit beruhte auf einem studentisch warmherzigen Freundschaftsbunde, der dann auch in Klopstocks Lied „an die Freunde" („Wingolf") dichterisch verherrlicht ward. Die Freundschaft zwischen den meisten währte auch über die fröhliche Studienzeit hinaus. Klopstock und Cramer fanden sich in Kopenhagen wieder zusammen. Als Gärtner Professor am Carolinum zu Braunschweig geworden war, zog er Ebert und Zachariä nach sich und waltete dann in Besorgung der dreibändigen „Sammlung vermischter Schriften der Bremer Beiträger" (1748—52) auch in Braunschweig noch einmal seines alten Herausgeberamtes. Mit Gärtners Schäferspiel „Die geprüfte Treue" wurden die „Beiträge" eröffnet. Seine dichterische Begabung erweist sich mehr als mäßig. Durch sie würde der „ernste, gesetzte, strengkritisierende" Gärtner freilich nicht seinen Beruf zur Führung der Beiträger bekundet haben.

Wie in Klopstocks schwungvoll begeisterten Versen, so wird uns auch in den Prosaschilderungen von Gisekes moralischer Wochenschrift „Der Jüngling" (1747; Stück XLII—XLVI) die ganze Schar der Freunde, ein jeder in seiner bezeichnenden Eigentümlichkeit, vorgeführt. Dem als Superintendent zu Sondershausen 1765 früh verstorbenen sanften Giseke widmete

Klopstock besondere Zärtlichkeit. Und Giseke hat von allen Freunden am besten von Klopstocks Behandlung der lyrischen Silbenmaße der Alten gelernt, so wenig Eigentümliches er auch in seinen Oden wie in seinen gereimten Liedern zu sagen wußte.

Johann Andreas Cramer (1723—88) dagegen, der sich aus seinem bescheidenen Geburtsort im sächsischen Erzgebirge bis zum Kopenhagener Hofprediger und Prokanzler der Universität Kiel emporarbeitete, hielt in seiner ausschließlich geistlichen Dichtung am Reime fest. Als Prediger und religiöser Dichter genoß er hohes Ansehen; als der deutsche David, wie die Liebhaber seiner Psalmen und Oden, als der deutsche Bossuet, wie die Bewunderer seiner Verdeutschung und Fortsetzung von Bossuets allgemeiner Weltgeschichte ihn rühmend nannten. Kein anderer Jugendfreund stand Klopstock zeitlebens so nahe wie Cramer. Mit glücklicher Leichtigkeit entwarf er seine zahlreichen Gedichte (1782 in drei Bänden gesammelt), aber mit ihren fortwährend umschreibenden Wiederholungen und ihrem Geklingel von Reimen machen sie doch nur den Eindruck salbungsvoller theologischer Rhetorik. Selbst die von den Zeitgenossen so hoch gefeierten Oden auf Luther und Melanchthon (1771/72) lassen gedrängte Kraft völlig vermissen. Trotz der Wahrheit und Tüchtigkeit, die alle, die ihm näher traten, an seinem persönlichen Charakter priesen, blieb seiner Schriftstellerei nicht ein gewisser pfäffischer Zug erspart, der ihm Lessings erbitterte Gegnerschaft eintrug.

Student der Theologie wie Cramer, Giseke, Klopstock war unter den Bremer Beiträgern auch der dritte der Schlegelschen Brüder, Johann Adolf Schlegel, der spätere hannöversche Konsistorialrat und Vater der beiden Romantiker Schlegel. Den großen Erwartungen, die im Kreise der Beiträger von der unerschöpflichen Schaffenskraft, dem Genie und der Beredsamkeit des ernsthaften, feurig auffahrenden Freundes gehegt wurden, hat er in der Folge mit seinen geistlichen Gesängen und vermischten Gedichten, Fabeln und Erzählungen (1769) durchaus nicht entsprochen. Die „Beiträge" hatten zwar keinen eifrigeren Mitarbeiter, aber nüchtern und steif erscheint er in Fabel und Lehrgedicht, schwunglos in seinen Liedern.

Da hat der Hamburger Johann Arnold Ebert später in seinen gereimten und reimlosen Episteln doch mehr Leichtigkeit und Einfälle an den Tag gelegt. Durch seine Prosaübersetzung von Eduard Youngs „Nachtgedanken" (1751), die halb pessimistisch klagend, halb fromm predigend über die Nichtigkeit von Leben und Ruhmbegierde, die Schrecken von Tod und Ewigkeit empfindsam deklamieren, hat Ebert den englischen Litteratureinfluß mächtig gefördert. Youngs „Night-thoughts" (1743) sind aus wirklich tiefgefühltem Schmerze über schwere Schicksalsschläge hervorgegangen. In Deutschland wurden sie das Vorbild für eine melancholisch weltschmerzliche Dichtung, die schon bei Klopstocks trauernden Oden an Ebert und Giseke über den Tod der Freunde, die ihm doch jugendlich gesund zur Seite stehen, etwas seltsam berührt, bei den äußerlich nachahmenden Dichtern unerfreuliche, unwahre Klagemanier wird. Der tiefgehende Einfluß Youngs auf unsere Litteratur, von dem auch ein Trauerspiel, „Die Rache", eine schale Nachahmung „Othellos", viel gespielt wurde, hat sich erst durch seine „Nachtgedanken", dann durch seine Abhandlung über Originaldichtung über Jahrzehnte erstreckt.

Wenn Ebert durch seine Übersetzung von Youngs „Nachtgedanken" und Richard Glovers Heldenepos „Leonidas" im Kreise der Bremer Beiträger die düstere und ernste Seite der englischen Litteratur vertrat, so brachte der Thüringer Just Friedrich Wilhelm Zachariä (1726—77) in seinem „Renommisten" (vgl. die Abbildung, S. 434) das scherzhafte Heldengedicht nach dem Vorbild von Popes „Lockenraub" (1712) und Boileaus „Lutrin" („Chorpult") zu Ehren. Die unausrottbare menschliche Neigung, den Schritt vom Erhabenen

zum Lächerlichen zu machen, konnte sich für die komische Verwendung der Motive des Heldenepos auf ein klassisches Beispiel berufen. Schon im Kreise der homerischen Heldengedichte taucht die Erzählung auf von der Frösche und Mäuse wunderbarer Hofhaltung und Krieg, die am Ende des 16. Jahrhunderts Georg Rollenhagen in deutsche Reime gebracht hat.

Das antike Beispiel machte die komische Epopöe auch der Renaissancedichtung zur Pflicht; und in Gottscheds „Dichtkunst" ist der Lehre „von scherzhaften Heldengedichten" denn auch ein eigenes Kapitel eingeräumt. Wie schon im Anfang des 18. Jahrhunderts Wernickes Streit mit den Hamburger Dichtern (vgl. S. 393), so zeitigte dann der Kampf zwischen Zürich und Leipzig eine Reihe satirischer Epen, für welche die Engländer Dryden, Butler, Pope die Vorbilder lieferten. Zachariä verdankt seinen Ruhm einem glücklichen Griff. Er hat später in Braunschweig, wo er als Lehrer am Carolinum wie als Leiter der Waisenhausbuchhandlung und ihrer „Intelligenzblätter" eine rege Thätigkeit entwickelte, weder mit weiteren Versuchen im komischen Epos („Der Phaëton", „Das Schnupftuch", „Murner in der Hölle") noch mit Übersetzung und Nachahmung Miltons mehr Erfolge errungen.

Aber im „Renommisten", der noch in Schwabes „Belustigungen" 1744 erschien, ist in frischer Anschaulichkeit ein Kulturbild aus dem deutschen Universitätsleben des 18. Jahrhunderts gegeben, das zugleich den Vorzug wie die Einseitigkeit der galanten sächsischen Verfeinerung aufzeigt. Die Macht Leipzigs als eines Klein-Paris, das seine Leute bildet, erweist sich auch gegen den Jenenser Raufbold, der in der stolzen Stadt, die „groß durch die Musen prangt und durch den Handel steiget", sein wüstes Renommierleben fortsetzen will. Die Göttinnen Galanterie und Mode gewahren mit Entsetzen, wie statt des bebänderten, nie bloßgesehenen Degens der Leipziger Studenten Raufbold und seine Kumpane mit ihren plumpen Klingen Feuer aus den Steinen schlagen und die Häscher zum Kampfe herausfordern. Die Mode versucht umsonst, den ungefügen Helden zur Aufgabe der schlechten Jenenser Tracht und Sitte zu bewegen, wie es ihr bei Sylvan gelungen war. Die Abbildung (S. 434) stellt anschaulich die beiden Helden in ihrem so verschiedenartigen Aussehen nebeneinander. Der Raufgeist Pandur schützt seinen Pflegling, bis die von ihm zur Scharmanten (Geliebten) erwählte Selinde sein Herz besiegt. Nun will auch Raufbold sich der Mode übergeben, allein die Nachahmung der feinen Sitte gelingt ihm nicht. So fordert er den Jungfernknecht Sylvan, der Stutzer Muster, zum Zweikampf heraus. Aber die Galanterie hilft ihrem Liebling, und vom Stutzer besiegt, muß Raufbold nach Halle abziehen.

Die ganze Göttermaschinerie, wie sie Popes Sylphiden nachgebildet ist, erinnert uns zwar, daß wir uns noch immer unter der Herrschaft der Renaissancepoetik bewegen. Allein Götter wie Menschen nehmen sich in ihrem Rokokokostüme bei Zachariä so wahr und natürlich aus, daß wir hier einmal nicht bloß litterarische Nachahmung, sondern die künstlerische Wiedergabe des zeitgenössischen Lebens fühlen. Das rohe Renommier-Burschentum der bier- und tobaklustigen Jenenser wie das pomadisierte Stutzertum der schöngeistigen Schäfer an der Pleiße wird in allen den kleinen Zügen und lokalen Anspielungen vorgeführt. Der galante Kurmacher Sylvan und die zärtliche Selinde gemahnen ebenso wie noch die Liebespaare im Leipziger Schäferspiel des jungen Goethe an jene berühmten Meißener Porzellanfiguren, die, geziert und graziös zugleich, uns das sächsische Rokoko typisch vor Augen stellen. Dazu passen auch die Reimpaare der Alexandriner, und in glücklicher Erfindung deutet Zachariä auf das Vorbild dieser ganzen gepuderten Kultur hin, wenn er den Leipziger Schutzgeist Lindan mit den anderen seines Gelichters im Schlosse der Galanterie Ratschlag halten läßt,

> da, wo Versailles sich mit stolzem Haupt erhebet,
> und wo die Kunst die Flur trotz der Natur belebet,
> wo der Galanterie so mancher Sieg gelingt,
> wo mancher Staatsmann lügt und mancher Marquis singt.

Nicht so harmlos wie in dem scherzhaften Heldengedicht zum Lobe der galanten Lindenstadt mutet uns diese sächsische Kultur an in den Schilderungen ihres Satirikers, obwohl **Gottlieb Wilhelm Rabener** (1714—71) sich bei allen Angriffen auf die Thorheit und Schlechtigkeit, die ihn herausfordernd angrinste, vorsichtigster Mäßigung befleißigte. Rabener, der auf

der Schule zu Meißen erzogen wurde, dann in Leipzig studierte, war ein tüchtiger, genauer Geschäftsmann. Als Steuerrevisor in Leipzig, zuletzt als Obersteuerrat in Dresden, führte er ein still zurückgezogenes Junggesellenleben. Und nur durch das Vertrauen und die Beliebtheit, die er sich persönlich zu erwerben wußte, gelang es ihm, das Vorurteil gegen die Satire zu entwaffnen. Selbst ein litterarisch so außergewöhnlich gebildeter Mann wie der Vater der Brüder Schlegel glaubte seinen Sohn vor der Satirendichtung warnen zu müssen, und Rabener eröffnete seine „Sammlung satirischer Schriften“ (1751—55; vgl. die Abbildung, S. 435) mit einer „Vorrede vom Mißbrauche der Satire“, der er noch ein „Sendschreiben von der Zulässigkeit der Satire“ folgen ließ. Nur in der Absicht, den anderen zu bessern, nicht um mutwilliges Gelächter zu erregen, dürfe man über die Fehler lachen. Entrüstung und Pathos sind seiner heiter verständigen Natur durchaus fremd.



Bild aus J. F. W. Zachariäs „Renommist“. Nach dem Stich von A. Beck, in Zachariä, „Scherzhafte Epische und Lyrische Gedichte“, 1761. Vgl. Text, S. 433.

So konnte Klopstock den allzeit gerechten, stets liebenswürdigen Freund als „Hasser der Thorheit, aber auch Menschenfreund“ feiern. Indessen vermochte alle Gerechtigkeit und Vorsicht Rabener doch nicht vor der unangenehmen Erfahrung zu schützen, die freilich auch heute noch einem satirischen Dichter nicht erspart bleiben würde, daß Deutschland das Land nicht sei, „in welchem eine billige und bessernde Satire es wagen darf, ihr Haupt zu erheben“. Klopstock weissagte, die Nachwelt werde Rabeners heilig Bild zu Lukianen, Horaz und Swift stellen. In den „Belustigungen“ hat Rabener in der That eine lukianische Erzählung versucht und dann nochmals in den „Beiträgen“ mit der „geheimen Nachricht von D. Jonathan Swifts letztem Willen“ den Geist des kühnen englischen Satirikers zu beschwören sich unterfangen.

Aber welch ein Unterschied der Lage! Der irische Dechant (1667—1745), um dessen Unterstützung die Führer der beiden großen politischen Parteien sich bewarben, konnte es wagen, alle Einrichtungen von Staat und Kirche der rücksichtslos schärfsten Verspottung preiszugeben und als Anwalt Irlands selbst dem Parlamente entgegenzutreten. In dem Sachsen, das Graf Brühl und seine Kreaturen rücksichtslos auspreßten, dessen prunkliebende Herrscher für das verlockende Trugbild der polnischen Königskrone das alte Luthertum ihres Hauses und damit ihre Führerstelle in Deutschland preisgaben, war eine politische Satire ganz unmöglich. Wenn Rabener schilderte, wie es bei Besetzung von Kirchen- und Schulämtern kaum unvernünftiger zugehen könnte, mußte er gleich vorsichtig hinzufügen, eben hierin liege ein sehr wichtiger Beweis von der Größe und Stärke unserer Religion. Das erinnert nun freilich an die Gattung von

Beweisen, wie der Jude Boccaccios im Treiben des römischen Hofes einen für die Göttlichkeit des Christentums erblickte, da es trotz solcher Verweltlichung seiner Leiter fortbestehe. Für seine Leser mußte Rabener aber durch solche Zusätze ganz ernstlich seine Satire und sich selbst schützen. In vertrauten Briefen zeigt er viel schärferen Witz, und die sarkastische Laune hält auch in der Lebensprüfung wacker stand.

Als ihm bei der Belagerung Dresdens sein ganzer Besitz verbrannte, tröstete er sich damit, nun doch das Glück zu haben, allein und nicht mit einer Frau zu hungern. „Denn ich kann mir nichts Schrecklicheres vorstellen, als die Umstände eines Mannes, der nur des Hauses wegen eine Frau nimmt, das Haus aber durchs Feuer verliert, ohne daß seine werte Hälfte zugleich mit verbrennt.“ Die vernichteten Bücher, Aufsätze und Briefe, die er zur Veröffentlichung nach seinem Tode bestimmt hatte, dauerten ihn; die Narren künftiger Zeit aber „möchten sich über ihr großes Glück dabei freuen“.

Eben die Briefe mit ihrer zierlichen und unveralteten Sprache erregten Jakob Grimms Bewunderung für diesen unbefangenen, scharfen Kopf, der nie ins Kindische und Fade wie spätere Dichter bei ähnlichen Materien verfalle. Er hatte sich seine Prosa, die er nur einmal, in der Satire gegen die Unentbehrlichkeit der Reime, mit dem Alexandriner vertauschte, gewandt und geschmeidig gebildet. Bald wußte er in der von ihm bevorzugten Form der unmittelbaren Ironie die Schreibart des Supplikanten oder der alten Spröden, des Gratulanten, Witwers, betrügerischen Advokaten satirisch nachzuahmen, bald in eigener Person aus der Chronik von Christian Weises Dörflein Querlequitsch (vgl. S. 415) zu berichten, den Lebenslauf eines Märtyrers der Wahrheit zu schildern, Beiträge zum Versuch eines deutschen Wörterbuches zu liefern. Die ganze Unwahrheit und Lächerlichkeit der übertünchten Höflichkeit in Schrift und Umgang wird in dieser spöttischen Erklärung der einzelnen Wörter und in der „Klage wider die weitläufige Schreibart“ ebenso treffend verhöhnt, wie der aufgeblasene Hochmut in „Kleider machen Leute“ zu Falle kommt. Die Abhandlungen über solche sprichwörtliche Redensarten, wie „Ehen werden im Himmel geschlossen“, „Wem Gott ein Amt gibt, dem gibt er auch den Verstand“, gehören neben den Briefen, in denen der Schreiber in naiver Weise sich selbst, seine Thorheit und Schlechtigkeit darstellt, zum Besten, was Rabener geschaffen hat.



Titelbild von G. W. Rabeners „Satiren“, 1755. (Stich von J. M. Bernigeroth nach P. Hutin.) Nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek zu Leipzig. Vgl. Text, S. 434.

Freilich bewegen sich diese Satiren, wie sie zuerst in Schwabes „Belustigungen“ und den „Bremer Beiträgen“ erschienen sind, alle in der eng begrenzten Sphäre des bürgerlichen Lebens. Wenn auch einmal einem strotzenden Landjunker von einem vernünftigen Bürgermädchen versichert wird, daß der gnädige Junker ein Narr sei, so muß die Satire doch im allgemeinen vor dem Adel behutsam Halt machen. Wie die gleichzeitigen Komödien vermag auch Rabeners Satire ihre Verwandtschaft mit den moralischen Wochenschriften nicht zu verleugnen und mag uns

teilweise ziemlich im Philisterhaften befangen erscheinen. Welchen Schritt nach vorwärts die deutsche Litteratur aber in Rabeners Satiren gethan hat, ersehen wir am besten, wenn wir Rabeners „Sammlung satirischer Schriften" etwa mit Christian Ludwig Liscows (1701—1760) „Samlung satyrischer und ernsthafter Schriften" von 1739 vergleichen.

Der weltkluge Mecklenburger, der in Halle noch Zuhörer von Thomasius gewesen war, hat sich ganz ebenso wie Rabener nur in jüngeren Jahren mit Satiren hervorgewagt. Wenn er sich als sächsischer Kriegsrat 1749 durch Äußerungen über die Finanzwirtschaft des leitenden Ministers Brühl Gefängnishaft und Amtsentsetzung zuzog, so hatte dies nichts mit seiner litterarischen Thätigkeit zu schaffen. Vor allem der gründliche Erweis von der „Vortrefflichkeit und Nohtwendigkeit der elenden Scribenten" (1736) hat Liscow den Ruhm eingetragen, daß seine Satire reinigend und erziehend auf unsere Litteratur gewirkt habe. Indem er dann als der erste in Deutschland die Angriffe der Züricher auf Gottsched unterstützte, hat er beim Siege der Schweizer nicht schlecht für seinen litterarischen Ruhm gesorgt.

Es fehlte ihm in der That weder an guten Kenntnissen noch an Ernst und, wenn es durchaus sein mußte, selbst nicht ganz an Furchtlosigkeit der Gesinnung. Aber in seinen weitschweifigen Satiren beschäftigt er sich mit so untergeordneten, gänzlich unbedeutenden Litteraten, daß man seine Gegner nicht einmal als typische Vertreter bestimmter Richtungen bezeichnen kann, wie es etwa später Lange und Klotz für Lessing waren. Und seiner Satire gegen Pedanten, die in der weitausgesponnenen Ironie meist selbst pedantisch wird, eigenen geistigen Gehalt zu geben, war er doch nicht im stande. Rabener schildert uns das Leben eines kulturgeschichtlich interessanten Zeitabschnittes in seinen charakteristischen Thorheiten und findet dafür immer Teilnahme; Liscows rein litterarische Verspottung litterarischer Albernheit konnte nur in der Ängstlichkeit und den engsten Verhältnissen geistig armer Jahre Aufsehen erregen.

Die von Liscow vernachlässigte Mahnung, daß Kürze des Witzes Seele sei, hat ein Freund Rabeners und der Beiträger, der Mathematiker Abraham Gotthelf Kästner (1719 bis 1800), in seinen Sinngedichten wie in seinen gedankenreichen kleinen prosaischen Aufsätzen sich treulich vor Augen gehalten. Die litterarische Neigung war dem Leipziger Professorssohne angeboren und wurde dem Sprachenkundigen durch den Besuch von Gottscheds Vorlesungen und Übungen noch gestärkt. Sein Zuhörer Lessing meinte von ihm, er stelle in sich die allerseltenste der seltenen Vereinigungen dar, „in der sich der Meßkünstler und der schöne Geist in einer Person beisammen finden".

Im Jahre 1756 vertauschte Kästner seine unbezahlte mathematische Professur in Leipzig mit einer in Göttingen, wo er als Vorsitzender der dortigen Deutschen Gesellschaft die alten Leipziger litterarischen Interessen weiterpflegte. Sein Ideal blieb Haller, dessen Lehrdichtung er als Mitarbeiter an den „Belustigungen" 1744 mit einem „philosophischen Gedicht von den Kometen" fortsetzte. In dem Streite über die Verwerfung oder Notwendigkeit der Reime, der zwischen Bodmers und Gottscheds Anhängern tobte, nahm er mit seinem Gedichte „über die Reime" eine vermittelnde Stellung ein, fühlte sich aber seinem litterarischen Geschmacke nach im ganzen mehr englisch als französisch gesinnt. Obwohl sein eigener Standpunkt dem der Bremer Beiträger entsprach, wurde er in seiner umfassenden Litteraturkenntnis doch verschiedenen Richtungen gerecht.

Die Herzensteilnahme, die Logaus Sinngedichte erwärmt, fehlt dem kühl verständigen Mathematiker, aber geistreich und gewandt, kann er als Epigrammatiker wohl neben, ja vielleicht über dem Epigrammatiker Lessing stehen. Das ruhig abwägende Urteil und ein glücklich treffender Witz, der ebenso der Bewunderung wie dem Tadel scharfen Ausdruck lieh, machten

seine zahlreichen Sinngedichte in litterarischen Kreisen lange Zeit berühmt und gefürchtet. Der größeren Lesermasse dagegen konnte der zurückgezogen lebende Gelehrte wenig bieten. Auf sie übte von den Bremer Beiträgern nur einer eine noch größere Wirkung als selbst Rabener aus: das war der Fabeldichter Gellert.

Christian Fürchtegott Gellert (geb. zu Hainichen im sächsischen Erzgebirge am 4. Juli 1715, gest. 13. Dezember 1769 in Leipzig) ist der populärste Dichter, dessen die deutsche Litteraturgeschichte vor Schiller zu gedenken hat. Der Gegensatz zwischen der schüchternen, energielosen Person des Leipziger außerordentlichen Professors der Philosophie und dem Ansehen und Einfluß, die er durch seine Dichtungen und Vorlesungen in ganz Deutschland und Österreich erwarb, erklärt sich zum Teil eben dadurch, daß Gellert selber über Geschmack und Neigungen der Durchschnittsmasse seiner Leser sich nicht viel erhob und doch in ganz seltenem Maße die Gabe hatte, in gefälliger und leichtverständlicher Rede korrekt auszudrücken, was die allgemeine Meinung dachte und wünschte. Man hätte das Lessingische Epigramm, jeder werde wohl Klopstock loben, doch wenige ihn lesen, dahin ergänzen können, Gellerts Fabeln werde jeder lesen und loben.



Christian Fürchtegott Gellert. Nach dem Gemälde von A. Graff (1769), in der Universitätsbibliothek zu Leipzig.

Wie die österreichischen Kavaliere in Karlsbad nicht minder als die preußischen Offiziere und Soldaten in Leipzig Gellert ihre Verehrung bezeugten, so mußte selbst die k. k. Censur Gellerts Schriften den erst verwehrten siegreichen Einzug in die österreichischen Erblande gestatten. Der König von Preußen beschied als Eroberer in Leipzig den stets kränklichen Gellert zu sich (18. Dezember 1760) und entließ ihn nach Vortrag seiner Fabel von dem athenischen Maler, der dem Tadel des Kenners widerspricht, aber auf das Lob des Narren hin sein Bild ausstreicht, mit der Anerkennung, er sei le plus raisonable de tous les savans allemans (der vernünftigste von allen deutschen Gelehrten). Und Gellert seinerseits durfte des Königs Klage, daß wir keine guten deutschen Schriftsteller hätten, stolz beantworten, er habe wohl den Lafontaine gelesen, sei aber ein Original.

Gellert ist wirklich ein deutsches Original, wenn er auch in Stoff und Behandlung von Lafontaine, Houdart de la Motte, seinem deutschen Vorgänger Hagedorn lernte. Lessing rühmte, daß unter allen unseren komischen Schriftstellern Gellert derjenige sei, dessen Stücke das meiste ursprünglich Deutsche hätten. Die ganze Enge des deutschen Lebens jener vorfriedericianischen Jahrzehnte, in denen doch schon ein Streben nach größerer Freiheit bemerkbar wurde, die

ängstliche Moralisierungssucht, die nichtsdestoweniger verstohlen nach den von der Mode halbentblößten Busen schielt, die Frömmigkeit, die rationalistisch Anstöße auszugleichen sucht, bei denen man im Anfang des Jahrhunderts noch in naiv fester Gläubigkeit kein Arg gefunden hatte, die erwachende Empfindsamkeit und eine altväterische Derbheit: das alles liegt in Gellerts Dichtung vereint nebeneinander.

Nur wenigen von den zahlreichen Zuhörern seiner berühmten moralischen Vorlesungen ist es wie dem Studenten Goethe aufgefallen, daß alle neueren Dichter von Klopstock an für Gellerts Schätzung nicht vorhanden waren. Er hatte sich mit den anderen Bremer Beiträgern von Gottsched losgesagt, aber sein Geschmack verharrte im alten Lager. Klopstocks ganze Dichtung war und blieb ihm im Grunde durchaus fremd und unbehaglich, so vorsichtig er diese Abneigung auch nur in allervertrautesten Briefen merken ließ. Wie unpoetisch nüchtern er urteilte, zeigt am schärfsten seine verstandesmäßige Modernisierung der alten Kirchenlieder, deren körniges gutes Deutsch Kästner vergeblich vor solcher Verwässerung zu schützen wünschte. Auf Deutlichkeit und unanfechtbarste Rechtgläubigkeit war auch in Gellerts eigenen geistlichen Liedern sein Hauptaugenmerk gerichtet. Gerade die Vermischung von weinerlicher Frömmigkeit und flachem Rationalismus verschaffte Gellerts geistlichen Liedern Eingang in alle Gesangbücher. Für das Wirksame auch in diesen Liedern spricht es indessen, daß noch Beethoven sechs von ihnen seiner Tonsetzung wert gehalten hat. Lange, ehe seine „Moralischen Vorlesungen“ nach des Verfassers Tod von Johann Adolf Schlegel, von dessen freundschaftlichen Beziehungen zu Gellert auch die beigeheftete Briefnachbildung Zeugnis ablegt, herausgegeben wurden, galt Gellert überall als der unübertreffliche Tugendlehrer. An ihn, den Hofmeister Deutschlands, wandte man sich von allen Seiten, aus allen Kreisen, um Studenten, die seinen moralischen Unterricht genossen, als Hauslehrer von ihm empfohlen zu bekommen. Nicht nur vornehme Damen, wie die Gräfin von Bentinck, und einfachere, wie Demoiselle Lucius, führten einen langjährigen eifrigen Briefwechsel mit dem schüchternen Hagestolz, in dessen Leben die Liebe keine Rolle spielte, von unzähligen wurde er fortwährend als Gewissensrat befragt.

Schon vor den Erfahrungen dieser Korrespondenzen fühlte er sich veranlaßt, eine praktische Anleitung zum guten Geschmack in Briefen mit Musterbriefen zu verfassen (1751), durch die er in der That erziehend auf den ganzen deutschen Briefstil einwirkte. Ja, auf diesem Gebiete erwarb er sich vielleicht sein größtes Verdienst. Der Brief muß uns als Maßstab der allgemeinen Ausbildung der Schriftsprache und des Geschmacks in nicht litterarischen Kreisen gelten und gewinnt so, auch abgesehen von seinem Inhalt, ein litterargeschichtliches Interesse. In den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts war aber der deutsche Brief vollkommen von dem französischen verdrängt worden und hat erst durch Gottscheds und Gellerts Bemühungen allmählich wieder Boden gewonnen. Noch Wieland schrieb in seiner ersten Lebenshälfte einen großen Teil seiner Briefe französisch. Die französische Adresse auf dem deutschen Briefe hat sich bis tief ins 19. Jahrhundert als Überbleibsel dieser früheren Vorherrschaft des französischen Briefes erhalten. Als Gottsched in Danzig seine Jungfer Kulmus kennen lernte, mußte er sie erst überzeugen, daß es nicht gegen Geschmack und gute Lebensart sei, deutsche statt französische Briefe zu schreiben. Und als welch gewandte und natürliche Briefschreiberin hat sich Frau Gottsched dann in dem vertrauten Briefwechsel mit ihrer Freundin v. Runckel bewährt. Ihre Briefe leiten die vielen Briefwechsel deutscher Dichterfrauen, -Mütter und -Freundinnen, die vom Beginn der fünfziger Jahre an in unserer Litteratur eine nicht unbedeutende Stellung einnehmen, nicht unwürdig ein und könnten sich selbst neben den Gellertschen Musterbriefen mit Ehren sehen lassen.

Ein Brief von Christian Fürchtegott Gellert an Joh. Adolf Schlegel.

Nach dem Original im Besitz des Herrn G. Kestner in Dresden.

Liebster Schlegel,

[illegible]

[illegible]

Vive sine invidia, mollesque inglorius annos
Exige: amicitias et tibi junge pares. Ovid.

Qui cadit in plano, vix hoc tamen evenit ipsum
Sic cadit, ut tacta surgere possit humo.

[illegible]

Crede mihi, bene qui latuit, bene vixit —

[illegible]: Vive tibi, et longe nomina magna fuge.

[illegible]

kurz, lieber Bruder, ich wollte dir sagen, quod magna fama sit magnum malum. Vale et saluta meo nomine uxorem tuam suavissimam omnesque tuos.

Gell.

Lipsiae, d. XX Decbr.
CIƆIƆCCLV

Aber das Vorbild für den deutschen Briefstil bis in die Sturm- und Drangperiode hinein hat doch eben Gellert gegeben.

Der Ruhm des Fabeldichters und Moralisten kam auch dem Lustspieldichter Gellert zu gute. Selbst Lessing fand noch in der „Hamburgischen Dramaturgie" an diesen wahren Familiengemälden zu loben, obwohl ihm die Flachheit und Einseitigkeit, die der Dichter durch keine Zuthat von dem Seinigen zu heben verstand, nicht entgehen konnte.

Gellerts verunglückte Schäferspiele würden nicht erwähnt werden, wenn man nicht in den Alexandrinern des einen: „Das Band", ein Vorbild zu Goethes Leipziger Schäferspiel sehen wollte. „Die Betschwester", die dem frommen Gellert selbst später unnötigerweise Gewissensbisse bereitete, hat den Widerspruch zwischen Mundchristentum und selbstsüchtiger Herzenshärte in der alten reichen Witwe Richardinn nicht übel charakterisiert. Und auch in dem vielgespielten „Los in der Lotterie", dem an komischen Zügen reichen Nachspiel „Die (eingebildet) kranke Frau" und den „Zärtlichen Schwestern" gelingt ihm die Charakterzeichnung besser als der Aufbau der Handlung. Wenn Gellert im „Los in der Lotterie" und den „Zärtlichen Schwestern" „eher mitleidige Thränen als freudiges Gelächter" erregen wollte, so konnte er sich hierfür allerdings auf das Vorbild der neuaufgekommenen „comédie larmoyante" berufen, aber eine Umbildung der herkömmlichen Komödie hat er dabei keineswegs beabsichtigt; das rührend Weinerliche entspricht eben am besten seiner eigenen Natur. Er bleibt, obwohl er in der „Vorrede" zu seinen Lustspielen (1747) das Singspiel gegen Gottscheds Vorwurf der Unnatur in Schutz nimmt, in Form und Inhalt durchaus innerhalb der Grenzen des sächsischen Prosalustspiels, wie Gottsched sie abgesteckt hatte, stehen.

Wirklich neue Bahnen hat er der litterarischen Produktion nur im Romane durch sein „Leben der schwedischen Gräfin von G**" (1746) eröffnet, dessen Betrachtung aber eben deshalb besser im Zusammenhang mit der Gründung des bürgerlichen Romans und Trauerspiels erfolgt (vgl. S. 474). Nicht als Neuerer, sondern als bester Dolmetsch der vorhandenen Anschauungen und Sitten, Gefühle und Moralgrundsätze nimmt Gellert seine bevorzugte Stellung ein.

Im Jahre 1746 hat Gellert den ersten Band seiner „Fabeln und Erzählungen" veröffentlicht, der dann mit dem zweiten (1748) in fast alle europäischen Sprachen, ja selbst ins Lateinische und Hebräische übersetzt wurde. Für diese Sammlung hatte Gellert die früher in den „Belustigungen" erschienenen Fabeln einer vollständigen Umarbeitung unterzogen.

Die Fabeln Gellerts sind stilistisch mit all den Mitteln, die sie geschickt anwenden, keine geringe schriftstellerische Leistung, ihren Erfolg danken sie aber der Persönlichkeit des Autors, die mit all ihrer Empfindsamkeit und Schüchternheit, platten Verständlichkeit und Frömmigkeit, weinerlichen Tugend und moralischen Heiterkeit die Zeitgenossen so ungemein sympathisch berührte.

Auch bei ihm war die scheinbare Leichtigkeit von Vers und Reim, der fließende Erzählungston die Frucht sorgfältiger Mühe. Er läßt sich in behaglicher Breite gehen, klärt in der Einleitung die ganze Situation auf und stellt an die Phantasie des Lesers keine Anforderungen. Den frischen, etwas übermütigen Ton Hagedorns kann er wohl, will ihn aber für gewöhnlich nicht treffen. Er verfährt auch im erzählenden Teile lehrhaft, um dann die Moral, wegen der er die Fabel vorträgt, in voller Umständlichkeit auszubreiten. Aber mit dieser Moral leuchtet er auch wie mit einer Zauberlaterne (vgl. die Abbildung, S. 440) in die verschiedensten Verhältnisse der Wirklichkeit hinein. Überraschend wahr und natürlich erschien seine Art zu erzählen. Wenn die Tierfabel („Der Tanzbär", „Das Pferd und der Esel", „Die junge Ente", „Die Affen und die Bären") auch in berühmt gewordenen Mustern bei Gellert vertreten ist, so steht sie doch hinter der Menschenhandlung stark zurück, oder sie verliert wie bei der Schilderung des schlecht behandelten Nutz- und verzärtelten Schoßhundes („Die beiden Hunde") vollständig den Charakter der eigentlichen Tierfabel. Die Reflexionen des Dichters, die dem Leser jedes eigene Denken ersparen, greifen überall ein. Gellerts beste Stücke sind mehr Erzählung als Fabel, wie z. B. die Heilung des aufschneidenden Bauernknaben durch die ihm drohende Lügenbrücke, die so beliebte, öfters behandelte Geschichte von dem edlen Indianermädchen Yariko und dem niederträchtigen Engländer Inkle, der seine Retterin und Geliebte als Sklavin verkauft. Seumes erst viel später geprägtes Flugwort von den Wilden als den

besseren Menschen tönt uns dem Sinne nach schon aus dieser Erzählung entgegen. Die Frömmigkeit kommt bei Gellert natürlich nicht zu kurz, doch verleitet sie ihn glücklicherweise nur selten wie in „Herodes und Herodias" dazu, eine Predigt statt der Erzählung zu geben. „Die Frau und der Geist", „Hans Nord", der sich so listig Geld zu verschaffen weiß, „Der grüne Esel" zeigen ihn empfänglich für Scherz. Und überall weiß er den einfachen Ton zu treffen, der überall Verständnis findet und Teilnahme für die Erzählung weckt. Die Moral wendet sich strafend nach allen Seiten, aber mit so viel Menschenliebe und tugendsamer Ermahnung, daß sie nirgends anstößt.

Um den ungeheuern Erfolg der Gellertschen Fabeln, die ein Volksbuch im vollen und besten Sinne des Wortes wurden, völlig zu verstehen, müssen wir uns freilich auch erinnern, welche sonderbare Vorliebe die gleichzeitige Kunstlehre für die Fabel hatte. Wir sind heute eher geneigt, sie mehr der Rhetorik als der eigentlichen Dichtung einzuordnen, Breitinger und Lessing aber stellten sie in die erste Reihe der poetischen Gattungen. Lessing hat allerdings auf Grund seiner eigenen Fabeltheorie Gellerts schwatzhafte Ausschmückungskunst verworfen. Sein Tadel hinderte jedoch nicht, daß Gellert das Vorbild für die deutsche Fabeldichtung wurde, sofort bei Gleim und Lichtwer wie in späterer Zeit (1783) bei Gottlieb Konrad Pfeffel und bei dem so geschickt für die Fassungskraft der Kinder moralisierenden Fabeldichter Johann Wilhelm Hey (1833).



Titelbild von Chr. F. Gellerts „Sämtlichen Schriften", Leipzig 1769. Vgl. Text, S. 439.

Unabhängig von Gellert erscheint der Züricher Fabeldichter Johann Ludwig Meyer von Knonau (1705—85), mit dessen halbem Hundert neuer Fabeln (1744) Bodmer den Gottschedianer Triller und seine Fabeln aus dem Felde zu schlagen hoffte. Der Hauptvorzug von Meyers Fabeln, die fast ausnahmslos der Tierwelt, meist dem Vogelleben angehören, ist ihre sorgfältige Naturbeobachtung und -wiedergabe. Meyer von Knonau war ein wirklicher Naturdichter, der sich um die Litteratur wenig kümmerte, sondern auf der Jagd mit liebevollem Verständnisse von der Natur lernte. Und wie er als sein eigener Maler sich die Tiere im Bilde festhielt, so dichtete er mit liebenswürdiger Phantasie auf Grund beobachteter Züge des Tierlebens nun das Tier- und Vogelgespräch zur Fabel aus. Bodmer hatte wohl Grund, sich zu ärgern, daß man in Deutschland die Natürlichkeit dieser schweizerischen Fabeln nicht zu würdigen wußte. Man wollte eben Fabeln nach Gellerts Art, und als der eigentliche Fortsetzer der Gellertschen Fabeldichtung galt den Zeitgenossen vor allen Magnus Gottfried Lichtwer (1719—83).

Er hat nicht nur in Leipzig die Rechte studiert, sondern blieb auch noch später als Konsistorialrat in Halberstadt in der Versifizierung des Wolffischen Naturrechtes, das er nach Popeschem Muster in seinem Lehrgedicht „Das Recht der Vernunft" ausführte, Gottschedianer. Und Gottsched hat jedenfalls das Verdienst, zuerst auf die anfänglich unbeachteten „Äsopischen Fabeln" Lichtwers (1748) aufmerksam gemacht zu haben. In Versbau und Reimgewandtheit erreichte Lichtwer nicht seine französischen und deutschen Muster. Gellert gegenüber zeigt er eine gewisse Knappheit, die jedenfalls in der Kürzung der moralischen Nutzanwendung — „der Fabel Zucker deckt oft eine bittre Lehre" — kein Schaden war.

Wenn er öfters, wie in den mit Vorliebe angeführten Versen von der Langsamkeit der den Lastern nachziehenden Strafe, bloße Allegorien gibt, so hat er anderseits den Vorzug, vieles der unmittelbaren Lebensbeobachtung entnommen zu haben. Die Tiere weiß er einfacher als Gellert sprechen zu lassen, von seinem guten Humor gibt „Der kleine Töffel" eine gelungene Probe. Den so berühmt gewordenen Scherz von dem Schaden des blinden Eifers, den der Hausherr bei Verjagung der Katzen erfährt, haben die Berliner „Litteraturbriefe" sonderbarerweise als sein elendestes Gedicht getadelt. Aber mehr Ärger als der Tadel bereitete dem Dichter die eigentümliche Art der Anerkennung, die ihm Ramler durch eine ohne sein Wissen und Wollen verbesserte Ausgabe seiner Fabeln bezeugte.

Erst 1756 ist Gleim mit seinen „Fabeln" hervorgetreten, nachdem er bereits als Dichter zweier „Versuche in scherzhaften Liedern" (1744—45) sich einen Namen gemacht hatte. Die Lieder von Wein und Küssen, die mit der Mahnung zu frohem Lebensgenusse Hagedorn zuerst in Deutschland angestimmt hatte, weckten lebhaften Widerhall in dem studentischen Freundeskreise, der sich zwischen 1738 und 1743 in Halle zusammenfand. Der Preuße **Johann Wilhelm Ludwig Gleim** (1719—1803), der Franke **Johann Peter Uz** (1720—96), der Wormser **Johann Nikolaus Götz** (1721—81) und der Danziger Paul Jakob Rudnick bildeten wie unmittelbar vor ihnen in Halle selbst die Freunde Lange und Pyra, wie gleich darauf in Leipzig die Bremer Beiträger, wie später die Haingenossen in Göttingen, einen litterarischen Bund zu gemeinsamer Bethätigung ihrer dichterischen Neigungen.

Der Öffentlichkeit gegenüber fehlte ihnen allerdings ein Organ wie die „Beiträge" oder der „Musenalmanach". Sie haben aber ihrer Richtung in der gemeinsam unternommenen Übersetzung der „Oden Anakreons", die dann Götz 1746 herausgab, deutlich genug Ausdruck verliehen, um als die Hauptvertreter der **Anakreontik** ihre bestimmte Stellung in der Litteraturentwickelung einzunehmen. Wenn ein freundschaftlicher Verkehr zwischen Lange und Gleim, der ihm seinen Pyra ersetzen sollte, auch erst später, als beide bereits Halle verlassen hatten, sich entwickelte, so gehören doch auch Lange und Pyra gleich den vier Anakreontikern zum **Halleschen Dichterkreise**. Die Abneigung gegen den Reim, die bei den einzelnen freilich nicht dauernd vorhalten konnte, bildet ein gemeinsames Merkmal für die ältere und jüngere Gruppe der Hallenser Dichter.

Ursprünglich hatte Gottsched selbst im 12. Hauptstücke seiner „Kritischen Dichtkunst" reimlose Verse besonders für Übersetzungen aus den Alten empfohlen, nicht bloß in Anbetracht der fast unüberwindlichen Schwierigkeiten, die das Joch der Reime dabei auferlege, sondern auch, weil im allgemeinen die Schellen der Reime zu leicht den schlechten Gedanken der ärgsten Stümper Beifall einbrächten. Pyras Probe einer Vergilübersetzung in achtfüßigen reimlosen Jamben hatte er daher unbedenklich in seine „Kritischen Beyträge" aufgenommen. Selbst nachdem Breitinger den Reim nur für das stumpfe Ohr erträglich und alleine in lustigen Gedichten für zulässig erklärt hatte, zog Gottsched in der letzten Auflage seiner „Dichtkunst" seine Empfehlung der reimlosen Verse noch keineswegs zurück. Er sprach sich nur dagegen aus, daß man die Reime ganz und gar aus unserer Poesie abschaffen sollte, da sie bei ungezwungener Anwendung dem Gehöre so viel Belustigung als das Silbenmaß und die Harmonie selbst böten und mit vernünftigen Gedanken und witzigen Einfällen gar wohl beisammenstehen könnten.

Ganz entgegen der von seinen Widersachern verbreiteten Darstellung vertrat in dieser Frage also Gottsched ursprünglich die freiere, von der Geschichte gebilligte Anschauung, während die Schweizer und ihre Halleschen Bundesgenossen mit ihrer grundsätzlichen Verdammung der klappernden und schweren Reime, dieses Kennzeichens der falschen Poesie, weit über das Ziel hinausschossen. Der Kampf um den Reim, wie er zwischen der Partei der Schweizer und

der Leipziger entbrannte, war, seit die Renaissance die antiken Dichter schlechtweg als Muster aufgestellt hatte, bereits öfter gekämpft worden. Bodmer aber war hauptsächlich durch das Beispiel seines Lieblings Milton im „Verlornen Paradies" zu seiner Feindschaft gegen die Reime bestimmt worden.

Immanuel Jakob Pyra aus Kottbus (1715—44) hat schon 1737 als Student in Halle, wo er mit Samuel Gotthold Lange (1711—81) innige Freundschaft schloß, in seinem allegorienreichen Lehrgedichte „Der Tempel der wahren Dichtkunst", einer Nachahmung von Popes „the Temple of Fame", mit fesselfreiem Fuß die neue Bahn der reimfreien Dichtung beschritten. Gemeinsam mit seinem Freunde Lange setzte er den Kampf gegen den verhaßten Reimerschwarm fort in „Thirsis und Damons freundschaftlichen Liedern", die Bodmer 1745 in Zürich herausgab. Hatte Pyra schon in diesen Liedern den Freund Damon zur Ergreifung von Horazens lesbischem Darm (Leier) beglückwünscht, so wagte sich Lange nach Thirsis' Tod 1747 mit einer Sammlung „Horazische Oden" hervor, in deren Vorrede Baumgartens Schüler Professor Georg Friedrich Meier die völlige Abschaffung der häßlichen obotritischen Reime forderte. Eine Neubelebung der „vergessenen Kunst" Horazischer Strophengebäude, wie sie Klopstock bald nachher ausführte, haben die Freunde in Halle noch nicht unternommen. Langes eine Zeitlang vielgepriesene Horaznachahmung bleibt eine viel äußerlichere, viel mehr schülerhafte, als sie dem Horaz geistesverwandten Hagedorn bereits geglückt war.

Damon und Thirsis besingen vor allem das Lob der gegenseitigen Freundschaft, sie preisen die „das Reich der Dichtkunst mit gerechter kritischer Strenge schützenden" beiden Züricher und Johann Elias Schlegel, Haller und Hagedorn,

> die kleine Zahl der Brüder der Natur
> und des Geschmacks in Deutschlands fernsten Enden,
> wo Nüchtlands wolkigt Haupt dem Himmel droht,
> und wo der Belt ein untreu Ufer netzet.

Lange sandte von seinem Halle benachbarten Pfarrsitze zu Laublingen aus, wo er an der Seite seiner anakreontisch scherzenden Doris „die vergnügtste Ehe führte", Freundesgrüße an Meier, Gleim und Kleist und ließ wiederholt moralische Wochenschriften ausgehen. Zu größeren Gedichten, wie sie dem weit begabteren, gründlicheren Pyra gelangen, konnte sich der tändelnde Pastor nicht aufraffen. Zum Preise des Sieges von Hohenfriedberg und der Eroberung Schlesiens sang er begeistert in Horazischen Griffen, wie vor ihm schon Pyra den Regierungsantritt Friedrichs des Andern gefeiert hatte, höchst loyal in der Gesinnung, doch in Versen, die heute strebsame Staatsanwalte in Bewegung setzen würden:

> Die große Sonne sieht von ihrer blauen Bahn
> auf Königsbergs erhabne Zinnen.
> Es scheint, sie stutzt, sie hält am Himmel schwebend an.
> Du siehst, was sich dir nirgends zeigt,
> das größte Wunder dieser Erden,
> was sonst unglaublich war,
> ein weises Haupt auf einem Königs-Throne.

In die selbstgefällige Laublinger Idylle schlug 1754 der Blitz des Lessingischen „Vademekum", der nicht nur den für die Horazübersetzung (1752) erhofften Ruhm, sondern auch die bereits erworbenen dichterischen Lorbeeren Langes unbarmherzig vernichtete.

Ein freundlicheres Geschick war dem jüngeren Hallenser Dichterkreise beschieden. Langes strenger Kritiker, Lessing, stellte sich 1751 mit seinen „Kleinigkeiten" selber in die Reihen der Anakreontiker. Die zelotischen Angriffe, die 1757 in Wielands Verdächtigungen des Schwarms

von anakreontischen Sängern und ihres Hauptvertreters Uz gipfelten, haben der Anakreontik nicht im geringsten Abbruch gethan.

Die 1554 herausgegebene Sammlung nachgeahmter Anakreontea — denn von den echten Trink- und Liebesliedern des lebenslustigen Zeitgenossen des Ibykus und Polykrates sind uns nur spärliche Bruchstücke erhalten — hat sehr bald zu Nachbildungen in lateinischer und in den Landessprachen angeregt. Schon bei Weckherlin (vgl. S. 327) treffen wir auf ein Liebes- und Trinklied aus dem Anakreon, aber erst durch Hagedorn wurde die anakreontische Stimmung in der deutschen Poesie heimisch. Gottsched, der 1737 in der zweiten Auflage seiner „Kritischen Dichtkunst" Anakreon noch nicht erwähnte, obwohl er in seinen „Beiträgen" bereits den Versuch einer Anakreonübersetzung veröffentlicht hatte, schaltete in die dritte eine wohlgelungene Übersetzung der vierten anakreontischen Ode in reimlosen Trochäen ein. In Halle unternahmen Götz und Uz eine gemeinsame Übersetzung des ganzen Anakreon, und ihr Erscheinen brachte die Anakreontik erst vollends in Mode.

Die deutsche Anakreontik ist ein Spiel, das die Grenzen der Anmut nicht immer einhält. Das geistreiche Haschen nach stets neuen überraschenden Wendungen, die Amors und der Schönen allsiegende Macht an witzigen Beispielen darstellen sollen, die in Nüchternheit besungenen Freuden des Rausches, das alles muß wohl oftmals zu süßlicher Tändelei und Unwahrheit führen. Dem gepuderten, zopfgeschmückten Haupte des ehrenwerten Halberstädter Kanonikus und des Ansbacher Justizrats will der Rosenschmuck nicht so natürlich zu Gesichte passen wie dem alten Zecher und Sänger von Teos. Aber trotz all dem Gekünstelten und Gemachten, mit dem die ehrbaren deutschen Dichter sich als unersättliche Wein- und Liebeshelden aufspielen möchten, kommt der Anakreontik doch ein hoher Wert zu in der Ausbildung der deutschen Poesie. Die halbversteckte Lüsternheit, mit der Götz die Freuden der Brautnacht andeutet und Uz dem Gatten der jungen kriegslustigen Schönen den unthätigen Morgenschlaf zum Vorwurf macht, drohte noch lange nicht mit der Gefahr eines Rückfalls in die Galanterien der zweiten schlesischen Schule. Wichtig aber war es, daß der seraphischen Erhabenheit, der Überschwenglichkeit und Unkörperlichkeit der Klopstockischen Schule eine heitere Poesie der Sinnenfreude zur Seite ging. Die Freude am Lebensgenuß war ja dem Geschlechte, das kaum der dumpfen theologischen Strafstube glücklich entronnen war, noch etwas so Neues. Wie sollte es nicht ein kindliches Gefallen daran haben, im poetischen Spiel, dem seine Dichter doch anmutige Züge zu geben wußten, sich an der Freiheit des Genusses zu ergötzen? Selbst Klopstock wollte auf die anakreontischen Scherze von Pfänderspiel und Küssen nicht verzichten, wenn er beim Greifen nach Anakreons Leier auch gestehen mußte, daß ihn die Natur jene Lieder vom hinfliegenden blonden Haar und von geraubten Küssen nicht gelehrt habe.

Die kleinen Gemälde von Liebe und Schönheit zu entwerfen, forderte Leichtigkeit und gedrängtes Zusammenfassen. Gewiß kam das Gefühl dabei zu kurz, und während der junge Goethe in den Leipziger Liedern der Anakreontik noch seinen vollen Tribut zahlte, hat Gerstenberg schon das verstandesmäßig Epigrammatische dieser tändelnden Lyrik in den „Schleswigischen Litteraturbriefen" verurteilt. Aber Gerstenberg selbst so gut wie Lessing und Weiße, der melancholische Kleist wie der oberflächliche Graziendichter Jacobi haben ihre Kunst gern in anakreontischen Liedern und Bildchen versucht. Im Schenkenbuch von Goethes „Divan" und manchem Spruche von Mirza Schaffy wie in den Liedern aus Geibels Schenkenbuch klingt trotz des orientalischen Kostüms der beiden ersteren mancher Ton der Anakreontik des vorigen Jahrhunderts in das unsrige herüber. Und wenn wir nun die alte Trinklust mit kräftigerem Humor

und naturwüchsigeren Liedern besingen, so klingen doch noch Lieder Gleims („Der Papst lebt herrlich in der Welt") und Lessings („Gestern Brüder, könnt ihr's glauben") mit, die aus der klassizistischen Anakreontik hervorgegangen sind.

Von den Halleschen Anakreontikern tritt der Herausgeber der Anakreon-Übersetzung, Nikolaus Götz, am wenigsten mit seiner Persönlichkeit in der Litteratur hervor. Schon 1748 war er Feldprediger eines französischen Regiments geworden. Und wenn er auch im geheimen weiterdichtete, so zitterte er in seiner konsistorialrätlichen Würde doch, seinen Vorgesetzten, „die keinen Scherz verstehen", könnte seine Autorschaft scherzhafter und verliebter Stücke ruchbar werden und ihn „um die zwei unentbehrlichsten Güter des Lebens, um Brot und Frieden, bringen". Glücklicherweise hatte er seine erste Sammlung als „Versuch eines Wormsers in Gedichten" 1745 namenlos in die Welt geschickt. Die übrigen Kinder seiner Jugend, die der geistliche Herr doch auch nicht erwürgen mochte, dachte er als gebrechliche Geschöpfe auszusetzen, d. h. er übertrug erst Gleim, und als er sich mit diesem entzweit hatte, Ramler die Herausgabe. So sind die drei Bände seiner vermischten Gedichte erst 1785, vier Jahre nach seinem Tode und in Ramlers Überarbeitung, da aber mit Nennung von Götzens Namen, zu verspäteter Ausgabe gelangt. Nur die in elegischem Versmaß geschriebene „Mädcheninsel" erregte Interesse, denn eine von Knebel veranstaltete Sonderausgabe war Friedrich dem Großen zu Gesicht gekommen, und der König, der weder Klopstocks Elegien noch andere neuere deutsche Gedichte kannte, fühlte sein Ohr angenehm geschmeichelt von dem sonoren Tonfall dieser Verse, dessen er die deutsche Sprache gar nicht für fähig gehalten hätte.

Das Gedicht selbst ist ziemlich unbedeutend. Der auf einsamer Insel gescheiterte alte Dichter erhält von Venus die Gabe, wie vordem Pyrrha und Deukalion, aus Felsen Mädchen hervorrufen zu können. Die Töchter erweisen dem Alten zärtliche Liebkosungen und beweinen nach glücklichen Jahren seine Leiche; aus ihren Thränen aber entstehen Amoren, die mit den verwaisten Gespielinnen des Alten für die weitere Bevölkerung der Mädcheninsel sorgen.

Im übrigen zeigt Götz einerseits Vorliebe für Gelegenheitsdichtungen, ohne daß ihm selbst beim Tode seines Bruders ein wärmerer Ausdruck der Empfindung gelingen will, anderseits geht gerade bei ihm das anakreontische Bildchen häufig ins Epigramm über. Statt der anakreontischen Schilderung wird uns nur die witzige Überschrift für Bild und Vorgang geboten.

Da ist sein Hallenser Mitarbeiter, der wackere Johann Peter Uz, doch als Mensch und Dichter eine mehr Achtung gebietende Persönlichkeit. Die anakreontische Tändelei konnte seinem ernsteren Sinne auf die Dauer nicht Genüge thun. Wie für Hagedorn, dessen Einwirkung bei dem Ansbacher Dichter deutlich erkennbar wird, war auch für Uz Horaz der Lehrer und ständige Begleiter. Zum Zeugnis dafür hätte es freilich nicht erst der wenig glücklichen Prosaübersetzung (1775) des römischen Sängers bedurft, „der mit geheimer Zierde den feinern Geist vergnügt".

Wenn Uz auch in der Form seiner Oden nach Hagedornschem Muster dem Reime treu bleibt, so hat er doch im inneren Aufbau, der Lebensanschauung wie im einzelnen Ausdruck seine Verwandtschaft mit Horaz bewährt, ohne die eigene Art aufzugeben. Äußere Erlebnisse und Leidenschaften traten an den einsamen Junggesellen nicht heran, der in Römhild und Ansbach ein stilles, pflichttreues Beamtenleben führte. Sein Landesherr erfuhr erst von seinem Dasein, als Papst Clemens XIV. den erstaunten Markgrafen zum Besitz eines so vortrefflichen Dichters beglückwünschte, ein höchst bezeichnendes Beispiel für die Teilnahme, deren sich die deutsche Dichtung von seiten der deutschen Fürsten zu erfreuen hatte.

Mit seinem „Sieg des Liebesgottes", der ihm durch ein paar Spöttereien gegen die Nachahmer Klopstocks die Feindschaft der Schweizer zuzog, hatte Uz, freilich nur auf Zachariäs

Spuren wandelnd, die deutschen Nachahmungen des Popeschen „Lockenraubes“ vermehrt (1753). Aber seine „Theodicee“ (1755) und der „Versuch über die Kunst stets fröhlich zu sein“ (1760) sicherten ihm den ersten Platz neben Haller unter denen, die Popes philosophische Dichtung nachahmend weiterzuführen suchten. Die beiden Gedichte erwarben Uz auch die Anerkennung des Auslandes, wie sie ihm das begeisterte Lob Lessings und Herders eintrugen.

Durch Leibniz, an dessen „Theodicee“ ja schon der Titel von Uz' Lehrode erinnert, läßt er sich den Pfad zum Heiligtum des Schicksals weisen, um das vielbehandelte philosophische Lieblingsthema seiner Zeitgenossen, die Frage nach der Zulassung des Übels in Gottes Weltordnung, zu erörtern. In diesen Staubesdämmerungen wird das Leben nur angefangen; nicht mit geringem Menschenwitze ist das vom Ganzen getrennte Stück zu messen. Und ersehen wir nicht selbst so, wie das Üble das Gute fördern muß? Aus Lukretias Blut erblüht Roms Freiheit.

O könnten wir die Welt im Ganzen übersehn,
wie würden sich die dunkeln Flecken
vor unserm Blick in größern Glanz verstecken!

Wie Leibniz für die „Theodicee“, so nimmt er Epikur als den Lehrer des Vergnügens an, in dem das Wesen der Glückseligkeit beruht. Allein er hätte kaum nötig gehabt, seine vier in Alexandriner-Reimpaaren abgefaßten Briefe deshalb eigens vor der Mißdeutung, es könne das sinnliche Vergnügen gemeint sein, in Schutz zu nehmen, wenn nicht die heitere Anakreontik seiner jugendlichen Lieder der schweren philosophischen Lehrdichtung vorangegangen wäre.

Götz in der Pfalz und Uz in Franken standen weitab vom eigentlichen Schauplatz der Litteraturbewegung, die sie nicht mehr mitmachten. Uz erlebte noch den Beginn der „Horen“, aber schon Lessings Schriften hatten ihm in vertrauten Briefen nur Klagen über den unerfreulichen Umsturz der Litteratur der guten alten Zeit erregt. Dagegen verstand Johann Wilhelm Gleim, wenn er auch in seiner eigenen Dichtung immer wieder in die Spielereien seiner ersten anakreontischen Manier verfiel, doch mit seiner liebenswürdigen Begeisterung allen neuen Erscheinungen der Litteratur zu folgen, in deren Mittelpunkt er lebte, mit deren Führern er durch regen Briefwechsel und häufige Besuche fortwährend in freundschaftlicher Berührung verbunden blieb.

Aus dem Halleschen Studententreiben war er nach Potsdam gekommen und hatte als Sekretär, erst des jung gefallenen Prinzen Wilhelm, dann des fürchterlichen alten Dessauers, während des zweiten Schlesischen Krieges einen Einblick ins Soldaten- und Feldleben thun dürfen. Dann fand er 1747 als Sekretär des Halberstädter Domkapitels eine Stellung, die ihm Muße für seine kleinen Neigungen und die Mittel zur Befriedigung seiner großen Leidenschaft, der Wohlthätigkeit gegen bedürftige junge Dichter, gewährte. „Von allen unseren berühmten Männern aus seiner Klasse“, meinte der stets scharf urteilende Schiller, „mag Gleim den wohlwollendsten Charakter haben und der wirksamsten Freundschaft fähig sein“. Noch den Siebzigjährigen fand Schiller merkwürdig durch die Thätigkeit und Munterkeit des Geistes. Die genaue Übereinstimmung seiner Schriften mit seiner Laune und seinem Temperament machte bei seiner persönlichen Bekanntschaft mit Gleim auf Schiller einen so angenehmen Eindruck. Mochte viel süßliche Tändelei in seinem Freundschaftskultus, welchem er in dem mit Porträten ausgeschmückten berühmten Halberstädter Freundschaftstempel ein Denkmal nach seinem Sinne errichtete, mit unterlaufen, mochte das kritische Verständnis oft stark hinter dem Enthusiasmus des allzeit jugendlich empfänglichen Bewunderers zurückbleiben, die menschliche Liebenswürdigkeit des anspruchslosen Anakreontikers entwaffnet die Kritik.

Freilich bildete gerade für den mäßigen Wassertrinker Gleim, der sich die Liebe von seinem behaglichen Junggesellenleben klüglich fernzuhalten wußte, der Preis von Wein und Liebe nur ein poetisches Spiel. Allein ein heiteres, von der Freundschaft, wenn nicht immer der Musen, so

doch stets für die Musen verschöntes Leben lag all diesen Gleimschen Augenblicksdichtungen — für weitläufige Kompositionen hielt er sich selbst durchaus nicht fähig — zu Grunde. Seine reimlosen „Scherzhaften Lieder“ (1744) haben der Anakreontik erst allgemeinen Eingang verschafft. Die mit kecker Schalkhaftigkeit leicht hingeworfenen Bildchen, in denen sich der lebenslustige Sänger ganz wacker gegen mürrisch-fromme Sittenrichter zur Wehr setzt, haben nicht nur Kleist durch herzhaft kräftiges Lachen von einem lebensgefährlichen Halsgeschwür gerettet, sie haben überall heiteren Anklang geweckt.

Aber in der Folge zeigte Gleim durch die Wiederholung der gleichen Motive in gereimten Liedern und Liedern nach Anakreons Manier, durch süßliche Freundschaftsepisteln in gebundener und ungebundener Rede die Beschränktheit seines liebenswürdigen kleinen Talentes. Seine Tierfabeln vermieden die Gellert-Lafontainesche Breite, entbehren aber zum Teil auch der eigentlichen Pointe. Auch im Schäferspiel („Der blöde Schäfer“) brachte er es nur zu unselbständiger Wiederholung. Erst die erhöhte Stimmung des Siebenjährigen Krieges ließ ihn in den Grenadierliedern (vgl. S. 478) zum Ruhme des deutschen Anakreon den des deutschen Tyrtäus fügen. Freilich schädigte er auch hier wieder den wohlerworbenen Ruhm durch eigene ganz matte Nachahmungen („Preußische Kriegslieder“, 1778; „Soldatenlieder“; „Kriegslieder im Jahre 1793“).



Johann Wilhelm Ludwig Gleim. Nach einem Ölgemälde von H. Ramberg. Vgl. Text, S. 445.

Den Ton der Minnesänger und insbesondere Walthers von der Vogelweide zu treffen, wollte ihm trotz wiederholter Anläufe nicht recht glücken. Besser gelang 1774 der Versuch, an Stelle der anakreontischen Jugenddichtung nun in orientalischem Kostüme Lehren vom Göttlichen und die Bethätigung des rechten Glaubens durch die Liebe vorzutragen in den kleinen Erzählungen und der Spruchweisheit des „Hallabat oder das rote Buch“. Eine heiter milde Aufklärung, mit wahrem frommen Sinne vereint, spricht aus den reimlosen fünffüßigen Jamben der drei Bücher.

Was dem „Hallabat“ noch nachfolgte, wie die „Sinngedichte“ und Lieder von „Gleims Hüttchen“, waren Altersreimereien, die nichts mehr erkennen ließen von der Spannkraft, „die einst des Grenadiers herrliche Saiten belebt“. Aber seine dichterische Gesamterscheinung verdient doch nicht den herablassenden Spott, mit dem man neuerdings selbst seine stets thätige Hilfsbereitschaft lächerlich zu machen suchte. „Ein vorzüglich liebender und liebenswürdiger Mann“, so faßte Goethe bei einem Besuche in Halberstadt das Urteil über Gleim zusammen, „zeigt er in Vers und Reim, Brief und Abhandlung den Ausdruck eines gemütlichen Menschenverstandes innerhalb einer wohlgesinnten Beschränkung“.

Wie stark der anakreontische Zug, als dessen Hauptvertreter Gleim aus dem Halleschen Kreise hervorgegangen ist, in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts die deutsche Litteratur erfüllte, tritt recht deutlich hervor, wenn selbst ein so gar nicht zu heiteren Scherzen gestimmter Mann wie **Ewald Christian von Kleist** (1715—59) mit einer „Imitation d'Anakréon" die Reihe seiner Gedichte eröffnet (1743).

Auf dem pommerschen Familiengute zu Zeblin ist der Sänger der „Landlust" in einer nicht reizlosen ländlichen Umgebung aufgewachsen, ehe er zu juristischem Studium die Universität Königsberg bezog. 1735 wurde er jedoch dänischer Offizier, und drei Jahre später lernte er seine Cousine Wilhelmine von der Goltz kennen. Die Liebe zu ihr, das Verlangen nach künftigem Liebesglück, das er in der ersehnten Vereinigung mit seiner Braut zu finden hoffte, und die Klage, als seine Doris nach langem Warten 1747 einem anderen die Hand reichte, durchziehen bis zum Ausbruch des großen Krieges Kleists ganze Dichtung. Zwar war er gleich nach Friedrichs Thronbesteigung in die preußische Armee (35. Infanterieregiment) übergetreten, aber die beiden schlesischen Feldzüge gewährten ihm keine Gelegenheit, sich auszuzeichnen. Das folgende Garnisonleben in Potsdam gab seiner von Natur aus hypochondrischen Gemütsstimmung reichlich Nahrung. Der Gamaschendienst und die Gleichgültigkeit der Kameraden gegen Poesie und Bildung zusammen mit seiner aussichtslosen Liebe machten ihm das Leben oft zur Last. Wohl war er mit Leib und Seele Soldat, aber der Stand gefiel ihm mehr als die Membra des Standes. „Unter Offiziers", klagte er, „ist es eine Art von Schande, ein Dichter zu sein"; wenigstens galt dies für die deutsche Dichtung. Die französische war durch das Beispiel des Königs geschützt. Allein dem Dichter wurden die so vielfach verbitterten Jahre in Potsdam eine Quelle von Gesängen. Eigene Empfindung spricht aus der „Sehnsucht nach Ruhe" (1744) und dem Horaz nachahmenden „Landleben" ebenso wie aus seinem großen Gedichte, dem „Frühling", selbst, dessen Naturbilder und Stimmungen auf einsamen Spaziergängen in der Umgebung Potsdams sich dem Dichter aufdrängten.



Ewald Christian von Kleist. Nach dem Stich von J. M. Bernigeroth (1757).

Ja, Welt, du bist des wahren Lebens Grab.
Oft reizt mich auch ein heißer Trieb zur Tugend;
von Wehmut rollt ein Bach die Wang' herab.
Das Beispiel siegt, und du, o Feu'r der Jugend,
du trocknest bald die edlen Thränen ein.
Ein wahrer Mensch muß fern von Menschen sein...

Zeig' du dich mir, o teppichgleiche Flur,
o Bach, den Rohr, Gebüsch und Wald umfangen!
Kein güldner Sand, dein Murmeln reizt mich nur,
und Zweige, die Vorhängen ähnlich hangen.
Wenn ich im Geist auf euch, Gebirge, steh',
schätz' ich die Welt so klein, als ich sie seh'.

Eine Werbung in der Schweiz schaffte Kleist 1752 Gelegenheit, das Gebirge wirklich zu sehen und seine Lehrer Bodmer und Breitinger auch mündlich zu begrüßen. Aber Streitigkeiten des Werbeoffiziers mit den Züricher Behörden verleideten ihm die Erinnerung an diese Schweizerreise und veranlaßten ihn zu Epigrammen gegen die erst gefeierten Schweizer, die seinen dichterischen Ruhm eher mindern als mehren könnten. Den Dichterruhm aber hatte ihm 1749

„Der Frühling", der in zahlreichen Auflagen und Übersetzungen das Entzücken der gefühlvollen Leser nährte, fest und dauernd gegründet. Als Verfasser des „Frühlings" konnte er 1756 und 1758 für seine „Gedichte" und „Neuen Gedichte" einer freundlichen Aufnahme sicher sein.

Die dichterische Neigung war in Kleist wohl schon sehr früh rege. Ein altes Sprichwort nennt jedes Mitglied des Geschlechtes der Kleist einen geborenen Dichter. Aber erst die im Herbst 1743 geschlossene Freundschaft mit Gleim veranlaßte Kleist zur Bethätigung seines Talentes. Durch Gleim wurde er in die litterarischen Kreise Berlins und in einen litterarischen Briefwechsel eingeführt. Aus dem März 1746 stammen die ersten uns bekannt gewordenen Äußerungen über die Arbeit am „Frühling". Die „Seasons" des „unnachahmbaren" Thomson und Brockes' „Irdisches Vergnügen" waren Kleist natürlich wohlbekannt. Brockes' 1745 erschienene Übersetzung der „Vier Jahreszeiten" mag zu Kleists Dichtung den letzten Anstoß gegeben haben; auch Kleist wollte die sämtlichen Jahreszeiten behandeln; nur weil er bei reiferer Einsicht erst den „Frühling" umarbeiten wollte, ist der zuerst und einzig vollendete Teil Bruchstück geblieben. Doch hat Kleist die unterscheidende Eigenart seiner „Landlust", wie der Titel des Werkes lautete, ehe Gleim es umtaufte und Ramler korrigierte, eigens hervorgehoben. Nicht auf eine ausführliche Beschreibung der Abwechselungen und Wirkungen des Frühlings, wie Thomson, oder der Tiere und Gewächse, wie Brockes sie schilderte, sei seine Absicht gerichtet, sondern auf „eine Abbildung der Gestalt und der Bewohner der Erde, wie sie sich an einem Frühlingstage des Verfassers Augen dargeboten". Das lyrische Moment der persönlichen Stimmung kommt also bei ihm in ganz anderem Umfange als bei seinen Vorgängern zur Geltung.

Thomson beginnt seinen „Frühling" mit der epischen Anrufung: „Komm, holder Lenz, ätherische Milde, komm und steige, da rund umher Musik erwacht, herab vom Busen jener träufelnden Wolke, verschleiert in einen Regen beschattender Rosen, herab auf unsre Triften!" Kleist stellt sein persönliches Empfinden in den Vordergrund, gleichsam als Grundmotiv voran, wenn er anhebt:

> Empfangt mich, heilige Schatten! Ihr Wohnungen süßer Entzückung,
> ihr hohen Gewölbe voll Laub und dunkler, schlafender Lüfte!
> Die ihr oft einsamen Dichtern der Zukunft Fürhang zerrissen,
> oft ihnen des heitern Olymps azurne Thore eröffnet
> und Helden und Götter gezeigt, empfangt mich, füllet die Seele
> mit holder Wehmut und Ruh'! O, daß mein Lebensbach endlich
> von Klippen, da er entsprang, in euren Gründen verflösse!

Der „Frühling" ist freilich trotz allem beschreibende Poesie geblieben und als solche auch ausdrücklich im „Laokoon" von Lessings Tadel getroffen worden, der statt einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen wünschte. Nur sparsam sind indessen die Empfindungen in den Schilderungen des „Frühlings" nicht vorhanden. Wie Haller in seinen „Alpen", geht auch Kleist von der Naturschilderung immer wieder auf das sittliche Gebiet über.

Der Dichter fordert auf, aus den atemraubenden, güldnen Kerkern der Städte, in denen die Leidenschaften ein zweifelhaftes Leben zu trüben Wintertagen gestalten, in die farbichten Szenen der Gefilde zu treten, wo dem dreimalseligen Landvolk die Arbeit die Kost würzt. Wohl gedenkt er des gefräßigen Kriegs, der stürmend einherrast, zertritt die nährenden Halmen, reißt Stab und Reben zu Boden, entzündet Dörfer und Wälder, und ermahnt die Fürsten, die Väter der Menschen, die Schwerter in Sicheln zu verwandeln. Aber der Wunsch, selbst im holden Gefilde sein Leben hinzubringen, wird durch Betrachtung von Landschaft und Landleben nur verstärkt. Hier sehnt er sich, in Gesprächen mit Freunden des Geistes Wissensdurst zu stillen, die himmlische Doris (Wilhelmine) aus Rosengebüschen hervortreten zu sehen. Die Beobachtung des Treibens der Tiere im Walde zeigt ihm das Walten der Allmacht und Liebe des Schöpfers auch im kleinen. Deutet er damit rückwärts auf den Hamburger Dichter des „Irdischen Vergnügens in

Gott", so erinnert uns die Schilderung des segenreichen Gewitters, nach dem die getränkten Halmen die Huld des Himmels preisen, schon wie ein Vorklang an den Sänger der „Frühlingsfeier", an Klopstock.

Kleist hat zwar nicht, wie Gleim es einmal aussprach, durch seinen „Frühling" Klopstock zur „Messiade" Anlaß gegeben, aber als unmittelbarer Vorläufer Klopstocks und Vermittler zwischen der älteren, beschreibend-reflektierenden Dichtung von Brockes und Haller einerseits, der Klopstockischen Empfindungswelt anderseits nimmt der gefühlvolle Sänger des „Frühlings" wirklich seine Stellung in der Litteraturentwickelung ein. Selbst in der Wahl neuer Formen geht er Klopstock tastend voraus, indem er noch vor ihm den Hexameter einzuführen sucht, allerdings durch Hinzusetzung einer ganz unorganischen Vorschlagssilbe seine Verse schädigend und



Schulpforta. Nach der Zeichnung von C. Fr. Giese (um 1780), im Archiv der Landesschule zu Pforta. Vgl. auch Text, S. 454.

sein Verdienst schmälernd. Noch hatten wir keine Höhen der Kunst erklommen. Blicken wir aber von den erreichten Vorbergen zurück auf die Sandebenen und Sümpfe, aus denen wir uns zwischen dem Anfang des Jahrhunderts und der Ausarbeitung des „Frühlings" emporgerungen, so war wohl ein Grund zu stolzem Selbstgefühl und, was mehr war, zu der Hoffnung auf weiteres Aufwärtssteigen gegeben. Jetzt galt es die Frage, ob im rechten Augenblicke sich der Genius einstellen werde, der durch die dichterische That den Streit entscheiden und der ferneren Entwickelung die Wege bahnen sollte. Die Theorie fürs erste hatte in den Kämpfen zwischen Zürich und Leipzig ihre Weisheit erschöpft. Aber in den stillen Räumen der sächsischen Klosterschule zu Pforta (s. obige Abbildung) hob sich die Seele „eines jungen Menschen, der seinen Homer und Virgil las", „um die Himmel und die Religion zu singen". Der Jüngling, der dies selber von sich erzählte, war Klopstock.

VII. Von Klopstocks Hervortreten bis zu Herders „Fragmenten“.

Im gleichen Jahre, in dem die Züricher Kunstlehrer mit ihren theoretischen Schriften eine neue Entwickelung der deutschen Litteratur anbahnten, 1740, bestieg der achtundzwanzigjährige preußische Kronprinz als König Friedrich II. den Thron der Hohenzollern. Und schon wenige Monate nach seinem Regierungsantritt bekundete er in der Besitzergreifung Schlesiens den Willen und die Macht, sein Preußen selbständig und gleichberechtigt dem österreichischen Erzhause und seinem Anspruche auf die Vorherrschaft im heiligen römischen Reich deutscher Nation entgegenzustellen. Was der Besitz Schlesiens für die Erstarkung des preußischen Staates, und was dessen gesammelte Kraft wieder für die endliche Einigung der deutschen Stämme zu bedeuten hatte, das sollte freilich erst in der Napoleonischen und der Bismarckischen Epoche klar hervortreten. Was aber die Persönlichkeit des großen Königs für die Entwickelung des deutschen Geisteslebens bedeutete, das machte sich rasch genug fühlbar. Schon Kant hatte bei Beantwortung der Frage „Was ist Aufklärung?“ 1784 für das Zeitalter der deutschen Aufklärung die Bezeichnung „das Jahrhundert Friedrichs“ in Anspruch genommen, und unter dem ungleichartigen Nachfolger hatte auch er Gelegenheit, den Verlust der vom großen König gewährten Geistesfreiheit zu empfinden. Er scheute so nicht den Spott, mit dem Lessing erst kurz vorher den Schmeichler bedroht hatte, der einmal für gut finden sollte, die gegenwärtige Epoche der deutschen Litteratur die Epoche Friedrichs des Großen zu nennen. Der Kampf um das Recht der Vernunft, nach ihren eigenen Gesetzen ohne Rücksicht auf die Glaubenslehren der Kirchen zu denken und das Leben möglichst nach den Anforderungen des gesunden Menschenverstandes zu ordnen, ja der Anspruch der Vernunft, diese angeblich geoffenbarte kirchliche Glaubenslehre selbst auf ihren Widerspruch mit den Gesetzen der Logik und geschichtlichen Glaubwürdigkeit hin zu prüfen, diese ganze geistige Bewegung ist natürlich lange vor Friedrichs Regierungsantritt nach Deutschland vorgedrungen.

Allein erst unter dem Schutze des Philosophen von Sanssouci, der 1750 seinen Freund Voltaire, den kampflustigen Führer der europäischen Aufklärungspartei, zu sich nach Potsdam einlud und mit Ehren überhäufte, konnte die Aufklärung in Deutschland zur Herrschaft gelangen. Mit Thomasius hatte der Kampf gegen die mittelalterliche Bevormundung durch die Theologie, die seit der Reformation zwar einen anderen, aber nicht eben freiheitlicheren Charakter angenommen hatte, begonnen. Durch Wolffs Philosophie war der Streit für eine unabhängige, vernunftgemäße Gestaltung von Leben und Wissenschaft auf der ganzen Linie entbrannt. Gottsched, der Schüler und akademische Vorkämpfer Wolffs, wußte recht wohl, was er that,

als er 1741 Herrn Peter Baylens historisch-kritisches Wörterbuch, in dem das Angriffsrüstzeug gegen die geheiligte unkritische Überlieferung so handlich zusammengebracht war, übersetzen ließ. Eben zehn Jahre später begannen d'Alembert und Diderot die Arbeit Bayles in größtem Maßstabe auf breiterer Grundlage weiterzuführen in der berühmten, einflußreichen „Encyclopédie“ (1751—63). Hier fanden sich neben den Materialisten Helvetius und Holbach auch Voltaire und Rousseau, die sonst unversöhnlichen, zu gemeinsamer Arbeit zusammen.

Unmittelbaren Einfluß auf die deutsche Litteratur übten die „Lettres sur les Anglais“, in denen Arouet de Voltaire (1694—1778) in wirkungsvoller Übersicht die Erfahrungen und Beobachtungen seines unfreiwilligen Aufenthaltes in England auf religiösem und politischem, philosophisch-naturwissenschaftlichem und litterarischem Gebiete zusammenstellte. Zwar für die englische Verfassung in ihrem Gegensatze zu dem festländischen Absolutismus war in Deutschland noch kein Interesse vorhanden, während man in Frankreich bereits seit Montesquieus berühmten „Lettres persanes“ (1721) die eigene Gebundenheit kritisch mit der englischen Freiheit und Gesetzmäßigkeit verglich. Wohl aber konnte Voltaire als Verkündiger von Isaak Newtons naturwissenschaftlichen Lehren auch in Deutschland auf sichere Teilnahme rechnen. Noch Lessing und Wieland schöpften ihre erste Kenntnis über Shakespeare aus Voltaires englischen Briefen sur la tragédie. Derselbe Voltaire, der später in Verteidigung des national-französischen Dramas sich als leidenschaftlicher Gegner des Barbaren Shakespeare bei den deutschen Shakespearefreunden einen übeln Namen machte, hat in den englischen Briefen, als er eine Auffrischung der gealterten klassischen tragédie innerhalb ihres historischen Rahmens anstrebte, die ersten entscheidenden Schritte zur Einführung Shakespeares auf dem Festland gethan.



Friedrich der Große. Nach einer Bleistiftzeichnung auf Holz (1878), von Adolf Menzel für Scherrs „Germania“ angefertigt.

Erst in England hat sich Voltaire zum Führer der Aufklärung herangebildet. Früher und und zum Teil radikaler als in Frankreich und Deutschland waren in England die Angriffe auf die Grundlagen der kirchlichen Lehren erfolgt. Und die Schriften der Angreifer wie der Verteidiger, Matthew Tindals „Darstellung des Christentums als ursprünglicher, bloßer Natur- und Vernunftreligion" (1730) wie John Tillotsons „Grundlegung der vornehmsten Wahrheiten zur Erkenntnis des Christentums", die Pastor Lessing in Kamenz 1728 übersetzt hat, wurden in Deutschland eifrigst gelesen. „Der bessere Teil meines Lebens", schrieb Lessing in seiner Streitschrift „Bibliolatrie", „ist in eine Zeit gefallen, in welcher Schriften für die Wahrheit der christlichen Religion gewissermaßen Modeschriften waren." 1735 hatte der Wolffianer Johann Lorenz Schmidt zu Wertheim den Anfang seiner Bibelübersetzung erscheinen lassen, die den ganzen Inhalt der ältesten Urkunde einer nüchtern verstandesmäßigen Auffassung rücksichtslos anzupassen sucht. Die Wertheimer Bibelübersetzung rief einen Verfolgungssturm gegen Buch und Verfasser hervor.

Der Gegensatz, in dem nicht nur die Stürmer und Dränger, sondern auch Goethe und Schiller wie die Romantiker zu der Aufklärung stehen, die verächtliche Weise, in der sie das „Aufkläricht" behandeln und etwa wie A. W. Schlegel in seinem Fastnachtsspiel beim Eintritt des neuen Jahrhunderts die alte Aufklärung kurzer Hand vom Satan geholt werden lassen, darf uns nicht zu einer Unterschätzung ihrer großen geschichtlichen Stellung und Verdienste verleiten.

Selbstverständlich konnten sich Philosophie und Dichtung nicht von dem „gesunden Menschenverstande" der beschränkten Berliner Rationalisten Nicolai, Biester, Gedike die Grenzlinie vorschreiben lassen, wie weit Spekulation, Phantasie und Empfinden gehen durften. Unter der dauernden einseitigen Herrschaft einer Aufklärung, wie Nicolais „Allgemeine deutsche Bibliothek" und die „Berlinische Monatsschrift" sie verstanden und übten, wäre das deutsche Geistesleben verflacht. Aber in der Aufklärung wurzelt auch Lessing, wie hoch er über sie hinausragen mag. Nur auf dem Untergrunde der ganzen Aufklärungsbewegung konnte der Streit über die Wolfenbüttler Fragmente aufgenommen und ausgetragen werden. Reimarus selbst gehört ihr ganz und gar an. In ihrer großen Befreiungstendenz nimmt die Aufklärung eine geistige Richtung des Humanismus und die besten Überlieferungen aus dem Anfang der Reformationsbewegung wieder auf. Die selbständige Entwickelung des menschlichen Geistes, ungehemmt durch beengende religiöse Voraussetzungen, soll auf allen Gebieten erfochten werden. Es ist kein Zufall, wenn Huttens freudiger Ausruf über die Erfolge der geistigen Bewegung „Es ist jetzt eine Lust zu leben!" im Briefwechsel zwischen Spalding und Gleim — bei denen natürlich niemand an irgend eine Art persönlichen Vergleiches denken könnte — in der Freude über die aufblühende Geistesfreiheit seine Parallele findet: „Wir leben in einer glücklichen Zeit!"

Der einflußreiche Berliner Oberkonsistorialrat Johann Joachim Spalding und der Oberhofprediger August Friedrich Wilhelm Sack gehören zu den Führern der aufgeklärten Friedericianischen Geistlichkeit. Es bezeichnet Spaldings Stellung, daß er nach dem Erlaß des Wöllnerschen Religionsediktes, das 1788 der vom großen König gewährten Diskussionsfreiheit über religiöse Dinge ein Ende machen und die Heranbildung einer streng orthodoxen Geistlichkeit erzwingen wollte, sofort seine Ämter niederlegte. Wenn Sack die Gegensätze zwischen Deismus und Christentum in zeitgemäßer Weise versöhnen zu können glaubte, so nahm Spalding keinen Anstoß, die „Sittenlehre" und andere Schriften des freigeistigen Shaftesbury zu übersetzen, also selbst der philosophischen Aufklärung die Wege in Deutschland zu bahnen. Spaldings „Betrachtung über die Bestimmung des Menschen" (1748), eines der beliebtesten

theologisch-philosophischen Erbauungsbücher in leichtfaßlichem Vortrag, und seine Gedanken „Über die Nutzbarkeit des Predigtamts" (1772), die Herders Zorn entflammten, sind charakteristische Denkmale jener Bestrebungen, Vernunft und Christentum auf beider Kosten miteinander zu vereinigen, die Lessing später so scharf verurteilte. Wie wenig reif das Jahrhundert jedoch trotz der langandauernden Aufklärung für Lessings ganze rücksichtslose Wahrheit geworden war, zeigte sich gerade bei seinen letzten theologischen Kämpfen.

Neben der vermittelnden Aufklärungsphilosophie begann indessen auch eine tiefer gehende philosophische Bewegung oder begannen wenigstens ihre Anzeichen. Auf Locke und Newton folgte in England 1748 David Humes „Untersuchung über das menschliche Begriffsvermögen" (Enquiry concerning human understanding), durch die nach Kants eigenem Geständnisse sein dogmatischer Schlummer gebrochen wurde. Schon im folgenden Jahre hat der viel umhergetriebene Genfer Uhrmacherssohn Jean Jacques Rousseau (1712—78) die Frage, „ob die Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste zur Reinigung der Sitten beigetragen?" eine Frage, auf welche die Dijoner Akademie ein Éloge auf die Kulturerrungenschaften der Gegenwart sicher erwartet hatte, mit einem entschiedenen Nein beantwortet. Und so mächtig hinreißend war die Gewalt dieser unerhört leidenschaftlichen Rhetorik, daß die Akademie dem kühnen Angreifer der bestehenden Kultur den Preis zusprach. Lessings prüfender Verstand ließ sich mit solchen Waffen freilich nicht bestürmen. Aber mit heimlicher Ehrfurcht vor der so erhabenen Gesinnung und männlichen Beredsamkeit Rousseaus eröffnete er 1751 seine kritische Zeitschrift „Das Neueste aus dem Reiche des Witzes" durch einen umständlichen Auszug aus der in Deutschland noch nicht bekannt gewordenen Schrift des so überraschend hervorgetretenen Autors.

Den aufmerksameren Lesern von Hallers „Alpen" und Kleists „Frühling" war ja die zu Grunde liegende Anschauung von dem höheren moralischen Wert des einfachen Naturzustandes gegenüber den Bedürfnissen und Verderbnissen der vorgeschrittenen Kultur nichts Neues. Aber die Zeit für eine stärkere Einwirkung Rousseaus war in Deutschland 1751 doch noch nicht gekommen. Nicht Rousseau, sondern Voltaire beherrschte die französische und auch die deutsche Litteratur, soweit in ihr nicht die religiösen Gegenströmungen vorwalteten. Welcher Gewinn aber erwuchs der deutschen Dichtung, die bis auf Haller vollständig des geistigen Gehaltes ermangelt hatte, daraus, daß nun die großen Gegensätze der Zeit in ihr zur Geltung kommen, ja ihre Kämpfe teilweise innerhalb des Rahmens der Dichtung zum Austrag zu bringen suchten! Und zwar fanden nun beide Richtungen gleich die hervorragendsten Vertreter. Denn wenn Lessings Anteilnahme an religiös-philosophischen Fragen auch erst in einem späteren Zeitabschnitte öffentlich wirksam wurde, eine tiefer einschneidende Kritik und höhere Gesichtspunkte ließ er sofort erkennen. Und anderseits zeigte sich Klopstock bereits bei den ersten Schritten als Kämpfer für die christliche Religion gewappnet in den litterarischen Schranken. Mit ihrem fast gleichzeitigen Hervortreten gewinnt die deutsche Litteratur erst ihre Gleichberechtigung in dem Kreis der europäischen Litteraturen.

---

1. Klopstock und die Anfänge Lessings.

Als Friedrich Gottlieb Klopstock (vgl. die Tafel bei S. 467), das anerkannte Haupt der ganzen deutschen Litteratur, zu dem auch die stürmische Jugend verehrungsvoll emporblickte, 1774 in Frankfurt im Goetheschen Hause einkehrte, war der jüngere Dichter nicht wenig erstaunt

über des älteren Vorliebe, von körperlichen Übungen, Schlittschuhlaufen und Zureiten von Pferden sich zu unterhalten. Das war nicht eine bloße diplomatische Laune, wie Goethe meinte; Klopstock legte als tüchtiger, gewandter Reiter und Schwimmer, Springer und Schlittschuhläufer größten Wert auf die freie Ausbildung aller Körperkräfte. Auf unbewanderten Pfaden über Hügel zu klettern, mit Hilfe abgehauener Äste über Gräben und Morast sich den Weg zu sichern, so liebte er es, im Geleite der Jugend, der Stolbergs und seines allzu lobeifrigen Biographen Karl Friedrich Cramer, auf frischer Turnerfahrt durch die Wälder zu ziehen und nach fröhlichen Jugendspielen unter schattiger Eiche zu lagern. So hatte der Knabe es auf dem väterlichen Pachtgut Friedeburg im Mansfeldischen in seiner frühen Jugend gelernt.

Geboren zwar ward er am 2. Juli 1724 zu Quedlinburg, der Stadt König Heinrichs des Voglers, den er noch vor dem Messias ursprünglich zum Helden seines Epos erwählt hatte. Und pietätvoll gegen den Geburtsort, der seinen Blick zuerst auf die deutsche Vorzeit gelenkt hat, feierte er seine Lage da, wo der Fels herüberragend das Thal enget, in der Ode „Die Roßtrappe", deren Höhe er sich auch als Schauplatz seiner „Hermannsschlacht" dachte. Aber in Friedeburg wuchs er in ungezügelter Frische in der freien Natur auf, bis die Notwendigkeit einer gründlichen geistigen Ausbildung ihn zur Schule rief. Im November 1737 trat er in die alte Klosteranstalt zu Pforta ein. In dankbarer Erinnerung an die Erziehung, welche der Messiassänger „an dem stillbegrenzten Orte" gewonnen hat, mahnte Goethe in dem Gedichte „Schulpforta" (vgl. die Abbildung, S. 449):

> Ehre, Deutscher, treu und innig
> des Erinnerns werten Schatz!
> Denn der Knabe spielte sinnig,
> Klopstock einst auf diesem Platz.

In Schulpforta fielen Klopstock während des Studiums von Homer und Vergil die Schriften der Züricher in die Hände, und durch Bodmers Miltonübersetzung loderte das Feuer, das Homer in ihm entzündet hatte, zur Flamme auf und hob seine Seele, „um die Himmel und die Religion zu singen". Als Klopstock am 21. September 1745 mit einer Rede über die epischen Dichter von der Schule Abschied nahm, stand ihm bereits der Plan fest zu der That, mit der er ein großes und unsterbliches deutsches Epos den Werken von Vergil, Tasso, Milton, Fénelon gleichberechtigt zur Seite stellen wollte (vgl. die beigeheftete Tafel). Und noch in Jena, wo er vor der Übersiedelung nach Leipzig sein erstes theologisches Semester einsam verweilte, begann er erst in Prosa, bald in Hexametern die Ausarbeitung des erhabensten Stoffes.

Im Frühling 1748 brachte der vierte Band der „Bremer Beiträge" die ersten drei Gesänge von Klopstocks „Messias". An ihre Veröffentlichung hatten sich die Leipziger Freunde erst nach Einholung von Hagedorns Rat, und als dieser der verblüffend neuen Dichtart gegenüber mit seiner Meinung vorsichtig zurückhielt, auf Bodmers begeistertes Urteil hin herangewagt. Im Verlag des Buchhändlers Hemmerde in Halle erschien dann, immer je fünf Gesänge enthaltend und mit einer Einleitung über metrische und allgemein poetische Fragen ausgestattet, 1751 der erste, 1756 der zweite, 1769 der dritte und erst 1773 der Schlußband der Messiade. Am 9. März 1773 konnte Klopstock nach Vollendung des zwanzigsten Gesanges den heißen, geflügelten, ewigen Dank für den Abschluß beinahe dreißigjähriger Arbeit „An den Erlöser" dahinströmen lassen:

> Ich hofft' es zu dir! und ich habe gesungen,
> Versöhner Gottes, des neuen Bundes Gesang!
> Durchlaufen bin ich die furchtbare Laufbahn;
> und du hast mein Straucheln verziehn!

Übertragung der umstehenden Handschrift.

[Durch ein großes unvergeßliches Werk, sagt Klopstock, müßten wir zeigen, daß es den Deutschen nicht an Genius fehle. Er wünscht dies in einer Versammlung der deutschen Dichter sagen zu können. „Die größte Freude würde mich dann durchdringen (gaudio certe tunc ego maximo adficerer)] und ganz überströmen, wenn ich die Würdigsten zu diesem Werke dahin brächte, daß sie wegen der so lange vernachlässigten Ehre des Vaterlands von edler und heiliger Schamröte glühten. Wofern aber unter den jetzt lebenden Dichtern vielleicht keiner noch gefunden wird, welcher bestimmt ist, sein Deutschland mit diesem Ruhme zu schmücken; so werde geboren, großer Tag! der den Sänger hervorbringen, und nahe dich schneller, Sonne! die ihn zuerst erblicken und mit sanftem

Nicht ein Straucheln auf der einmal eingeschlagenen Bahn wäre dem Messiassänger zum Vorwurf zu machen. Die Schwächen des großen Werkes, welche die Begeisterung, mit der die Leser den ersten Gesängen zugejauchzt hatten, schon vor dem Abschlusse erkalten ließen, sind von der tiefsten Eigenart der Klopstockischen Dichtung nicht zu trennen.

„Kühn und jugendlich ungestüm" ist der zwanzigjährige Dichter an seine Lebensaufgabe herangetreten, bei der es ihm nicht minder um Förderung der Religion als um die Erhebung der deutschen Dichtung zu thun war. Fromm war sein Sinn, fromm seine Erziehung. Als einmal in Gegenwart von Klopstocks Vater über Religion gespottet wurde, da schlug der glaubensfeste, furchtlose Mann, der gut lutherisch auch mit dem Teufel stritt, an seinen Degen: „Meine Herren, wer was wider den lieben Gott spricht, das nehme ich als Touche gegen mich an; und der muß sich mit mir schlagen." Der resolute Gottesstreiter hätte gern auch die Tadler des Gedichtes seines Sohnes als Feinde der Religion in ähnlicher Weise abgefertigt. Aber solch altlutherisches und puritanisches Dreinschlagen entsprach doch nicht mehr dem religiösen Geiste, aus dem Klopstocks Epos hervorging, dem Pietismus. Der leitete in der Dichtung wie im Leben eher an zum Auflösen der Thatkraft und Handlung in Empfindungen, zu gefühlvollen Thränen.

Aus einer grundverschiedenen Stimmung heraus hatte Milton sein „Verlornes Paradies" (1667) geschaffen. Was hatte der zielbewußte Mitkämpfer des gewaltigen Oliver Cromwell erlebt, ehe der Greis, der im Dienst der puritanischen Republik erblindet war, unter dem verhaßten Druck des wiederhergestellten Königtums der Gottlosen die dichterischen Jugendpläne von neuem aufgriff und völlig umgestaltet ausführte! Die ganze sehnsüchtige Erinnerung an entschwundenes Jugend- und Liebesglück, nach der dem Blinden verschlossenen Welt des Lichtes und der Farben lebte in seiner Schilderung der Paradieses-Idylle auf, und für die trotzige Thatkraft Satans, dem kein Unterliegen den stolzen Sinn beugt, wußte der alte Freiheitskämpe Vorbild und Ton wohl zu treffen. Eine überreiche Entwickelung der englischen Litteratur war noch eben auf allen Gebieten erfolgt; er konnte unter Benutzung des Vorhandenen weiterbauen.

Wie ganz anders geartet war Klopstocks persönliche Lage, seine Zeit und Umgebung, die Armut der deutschen Litteratur, die er vorfand! Er, der Jüngling, hatte natürlich nichts erlebt, nur aus Büchern hatte er die Welt und Menschen kennen gelernt. Wohl war er ein inniger, seelenvoller Naturfreund, allein Beobachtung der Wirklichkeit war nie seine Sache. Selbst die Gleichnisse, deren eigentliche Aufgabe doch ist, Fremdes durch deutliche Bilder unserem Anschauungsvermögen näherzubringen, wählt Klopstock mit Vorliebe aus dem unsinnlichen Gebiete. Er zieht, wie Schiller klagte, den Gegenständen, die er behandelt, den Körper aus; und schon Herder meinte, der Messiasdichter vergesse bei dem Inneren zu sehr das Äußere. Die Passionsgeschichte ist, eben weil ein Leiden und Dulden des Helden ihren Hauptinhalt ausmacht, für das Epos kein so dankbarer Stoff, wie er Milton vorlag, bei dem doch eigentlich der rebellische Satan zum Haupthelden sich emporreckt.

Der alte niedersächsische Dichter des „Heliand" (vgl. S. 32 ff.) hat seine Freude nicht verbergen können, wenn endlich einmal statt des leidvollen Duldens, wie das Evangelium es empfiehlt, Petrus rasch zum Schwerte greift. Klopstock ging absichtlich der Vorführung von Handlungen aus dem Wege, selbst wo der Stoff sie möglich gemacht hätte. An sich ließe sich ja auch eine handlungsreichere, wirklich epische Gestaltung des Stoffes wohl denken. Ein realistischer Dichter würde den Gegensatz von Römern und Orientalen, die Parteiungen der jüdischen Sekten, das schwankende Volk, die Charaktere der Apostel, vor allem die psychologische Motivierung von Judas' Verrat, wie sie z. B. Goethe in seinem „Ewigen Juden" und Geibel in einem epischen

Bruchstücke versuchten, auszunutzen wissen. Welch effektvolles, wenn auch theatralisch ausgeschmücktes Bild hat nicht Freiligrath in seiner „Kreuzigung“ geschaffen, wenn er den Legionär, der im Würfelspiel gewonnen hat, die einsame Wache auf dem Kalvarienberge halten läßt: „in Christi Mantel der Germane!“

An solche realistische Behandlung von Landes- und Völkerart, wie sie etwa Gustav Dorés große biblische Bilder zeigen, war nun freilich im 18. Jahrhundert nicht entfernt zu denken, obwohl bereits Herder für die Messiade Nationalgeist und jüdische Kostüme forderte, die den Leser mitten unter andere Völker zaubern könnten. Blieb der Vorwurf einer willkürlichen Behandlung des heiligen Stoffes ja auch so schon Klopstock nicht erspart. Noch 1783 stellte Lavater dem Klopstockischen „Messias“, weil er zu frei von der Bibel abweiche, seine eigenen vier Bände „Jesus Messias, oder die Evangelien und Apostelgeschichte in Gesängen“ entgegen, die freilich ebensowenig wie in unserem Jahrhundert Rückerts ängstlich bibeltreue Evangelienharmonie in Alexandriner-Reimpaaren, das „Leben Jesu“ (1839), eine nennenswerte Teilnahme zu wecken vermochten.

Unter allen Vorwürfen war dem frommen Dichter, der in seinem Epos im ganzen und an einzelnen Stellen im besonderen die Gegner des Christentums zu bekämpfen strebte, keiner empfindlicher, als wenn man in seiner freieren Dichtung eine Verletzung der Würde der Religion zu finden vorgab. Lessing, der sonst an den zahlreichen Veränderungen, die Klopstock bei den späteren Ausgaben der einzelnen Bände vornahm, die feinsten Regeln der Kunst mit allem Fleiße zu studieren empfahl, ärgerte sich über die frommen Bedenklichkeiten, aus denen der Dichter, mehr vom Geiste der Orthodoxie als der Kritik erleuchtet, so manchen Ort verstümmelt habe. In einer Frage verhielt sich Klopstock freilich der Orthodoxie gegenüber völlig selbständig: er wagte es, seinen reuigen Teufel Abbadona, um dessen Schicksal von Anfang an so viele empfindsame Leserinnen und Leser bangten, im Jüngsten Gerichte zu begnadigen. Der bereuende und erlöste Teufel ist nun freilich im schärfsten Gegensatze zu Milton ganz dem Geist des Zeitalters der Humanität angemessen. In diesem einen Falle geht der Wunsch Schillers im Liede „an die Freude“ einmal wörtlich in Erfüllung: „Allen Sündern soll vergeben und die Hölle nicht mehr sein.“

Wie dem Abbadona, so wurde überhaupt den einzelnen Episoden viel lebhaftere Teilnahme als dem Ganzen entgegengebracht. Alles, schließt Herder sein „Gespräch zwischen einem Rabbi und einem Christen über Klopstocks Messias“, alles sei bei Klopstock in Teilen schön, sehr schön, nur im ganzen nicht der rechte epische Geist. Mit wenig Glück suchte Klopstock durch eine reiche epische Maschinerie von Schutzengeln und Auferstandenen, die ihr lyrischer Dichter nicht zu seinem Vorteil zu gebrauchen wußte, Leben hineinzubringen, wie er durch Träume einen weiteren Ausblick aus dem engen Zeitraum der Handlung ermöglichte.

Mit übertriebener Schärfe hat Lessing die Einleitungsverse getadelt, welche zur Erfüllung der des Dichters unsterblicher Seele gestellten hohen Aufgabe, der sündigen Menschen Erlösung durch des Messias Leiden und Tod auf Erden zu besingen, die Hilfe und Weihe des Geist Schöpfers für die aus dunkler Ferne nahende Dichtkunst anrufen. Gleich darauf führt uns Klopstock durch seine epische Maschinerie in die Weite der Himmel. Wir begleiten Gabriel, der des Messias Gebet vom Ölberg vor Gottes Thron tragen soll, auf dem Sonnenweg, der einstigen Bahn vom Himmel zum Paradiese, wie wir später die verschiedenen Engel ihr Werk auf fremden Sonnen und Sternen verrichten sehen. Vielbewundert und von Wieland in einem eigenen kleinen Epos weiter ausgeführt wurde die Schilderung einer Welt unschuldig und unsterblich gebliebener Menschen, die nun bange geschreckt den zürnenden Jehovah zum Gericht über den Messias auf Tabor herniedersteigen sehen. Die Einwirkung Miltons dagegen tritt am deutlichsten im zweiten Gesange hervor, wenn der aus einem Besessenen vertriebene Satan die Götter der Hölle zusammenberuft, um den Entschluß zur Tötung Jesus' zu fassen. Der höllischen Ratsversammlung entspricht die Versammlung der Juden, in welcher trotz des Zusammenstoßes zwischen dem Sadducäer Kaiphas und dem Pharisäer Philo einmütig die Beseitigung des Messias beschlossen wird, ungeachtet seiner Verteidigung durch Nikodemus und Josef von Arimathiä. Schon erklärt sich Judas, den Satan in der Gestalt seines Vaters im Traume gegen Jesus und die Jünger aufgeredet hat, zum Verrate bereit.

Während Jesus' Zug nach Jerusalem zum letzten Abendmahle setzt die Liebesepisode zwischen Cidli, dem auferweckten Töchterlein des Jairus, und Semida (in der ersten Fassung Lazarus), dem auferweckten

Jüngling von Nain, ein. Klopstock hat hier die eigenen Liebesschmerzen in die heilige Geschichte aufgenommen, wie die alten frommen Maler kein Bedenken trugen, sich und ihre Ehefrauen auf ihren Heiligenbildern anzubringen. Die vom Messias dem Tode einmal Entrissenen sind jedoch nicht zur irdischen Liebesvereinigung bestimmt. Nach der Auferstehung ihres Erweckers werden sie von heiligen Seelen auf Tabor geleitet, um selbst in die Reihen der seligen Geister einzutreten. Ursprünglich hat Klopstock bei dem Lose der getrennten Liebenden seine Cousine Sophie Marie Schmidt, die Fanny seiner Oden, im Auge gehabt, später ist an ihre Stelle seine früh entrissene Gattin Meta getreten, der es ja auch nicht vergönnt sein sollte, „sterbliche Söhn' der Erde zu geben". Das zärtlich fromme Abschiedsgespräch Cidlis von ihrem Gatten Gedor in der ersten Hälfte des 15. Gesanges ist dem wirklichen Erlebnisse an Metas Sterbebett nachgebildet, und schmerzergriffen ruft der Dichter nach dem „lächelndbrechenden Blick":

> Doch mir sinket die Hand, die Geschichte der Wehmut zu enden!
> Späte Thräne, die heute noch floß, zerrinn' mit den andern
> tausenden, welch' ich weinte. Du aber, Gesang von dem Mittler,
> bleib', und ströme die Klüfte vorbei, wo sich viele verloren,
> Sieger der Zeiten, Gesang, unsterblich durch deinen Inhalt,
> eile vorbei und zeuch' in deinem fliegenden Strome
> diesen Kranz, den ich dort am Grabmal von der Cypresse
> thränend wand, in die hellen Gefilde der künftigen Zeit fort.

Wenn Klopstock mit der Einführung seiner Liebespaare, denn noch ein zweites gesellt sich in Maria, der Schwester des Lazarus, und dem Apostel Nathanael hinzu, der Neigung der Leser entgegenkam, so ist er doch jedenfalls dabei mit feinfühligem Takt und Würde verfahren; Bodmer aber hat ihn mit den läppischen Liebespaaren seiner Patriarchaden so wenig glücklich wie in anderen Dingen nachgeahmt. Den Liebesepisoden reiht sich ebenbürtig die Einführung von Pilatus' Gattin Portia im 6. und 7. Gesange an. Die Todesangst des Messias auf dem Ölberge macht durch ihre pathetische Breite auf den Leser nicht die gleich erschütternde Wirkung wie auf den mitleidsvoll zusehenden Abbadona und auf den schlimmsten der Teufel, Adramelech, der vor ihrem Anblick fliehen muß, ohne den beabsichtigten Hohn ausführen zu können. Um so eindrucksvoller folgt nach der Gefangennahme und den ersten Verhören am anderen Morgen der Gang der sorgenden Mutter zu der edlen Heidin Portia, ihre Fürsprache bei Pilatus zu erbitten. Die Erfindung dieses Motives selbst darf als eine glückliche bezeichnet werden, da so doch der Versuch einer Gegenhandlung gegen die Anschläge Satans und der jüdischen Priester etwas wie Spannung zu erregen vermag. Portia aber erzählt der Mutter des Messias, daß Sokrates im Traume ihr verkündet habe, daß in diesen Tagen der Wunder die erhabenste That der Erde geschehen werde. An die Einführung des Schattens des attischen Weisen, von dem Portia rühmt, „das edelste Leben, das jemals gelebt ward, krönt er mit einem Tode, der selbst dies Leben erhöhte", an seine Einführung in das pietistische Epos Klopstocks knüpft sich noch ein besonderes Interesse. Im Lager der Aufklärungspartei hegte man besondere Vorliebe für den Vergleich zwischen Christus und Sokrates. Er hat später (1772) in der Aufsehen erregenden „Neuen Apologie des Sokrates" von dem Berliner Prediger Johann August Eberhard zu einer Behandlung des Themas von der Seligkeit der Heiden ganz in aufklärerischem Sinne geführt. Klopstock läßt die Traumerscheinung wohl die Trüglichkeit des alten Götterglaubens, aber auch in Übereinstimmung mit der philosophischen Anschauung die Seligkeit des tugendhaften Heiden verkünden.

> Sokrates leidet nicht mehr von den Bösen. Elysium ist nicht
> noch die Richter am nächtlichen Strom. Das waren nur Bilder
> schwacher, irrender Züge. Dort richtet ein anderer Richter,
> leuchten andere Sonnen, als die in Elysiums Thale!
> Sieh, es zählet die Zahl, und die Wagschal' wägt, und das Maß mißt
> alle Thaten! Wie krümmen alsdann der Tugenden höchste

sich in das Kleine! wie fliegt ihr Wesen verstäubt in die Luft aus!
Einige werden belohnt; die meisten werden vergeben!
Mein aufrichtiges Herz erlangte Vergebung. O drüben,
Portia, drüben über den Urnen, wie sehr ist es anders,
als wir dachten! Dein schreckendes Rom ist ein höherer Aufwurf
voll Ameisen; und Eine der redlichen Thränen des Mitleids
einer Welt gleich! Verdiene du, sie zu weinen!

Wenn an dieser, von Lessing besonders gerühmten Stelle Klopstock glücklich durch eigene Erfindung der biblischen Erzählung dichterische Zuthaten einfügt, so schwächt er durch stete Einmengung der Engelserscheinungen nicht nur die schlichte Hoheit des evangelischen Berichtes, sondern tritt auch seiner Absicht, der Erregung frommen Mitgefühls mit den Leiden des Gottmenschen, in den Weg. Schon Herder fand den Messias selbst zu wenig menschlich, und nichts bewege eine menschliche Seele, als was selbst in ihr vorgehen könne. Von der Realistik der alten Passionsspiele und Maler in Vorführung der Martern ist der empfindsame Dichter des 18. Jahrhunderts kein Freund. Ihm „sinket die Hand die Harf' herab, ich vermag nicht alle Leiden des ewigen Sohns, sie alle zu singen“. Allein auch noch das Wenige, was seine Muse, die weinende Sionitin, zu schildern wagt, entbehrt der epischen Anschaulichkeit.

Indem die einzelnen Engel mit der Vorbereitung der verschiedenen Wunderzeichen betraut werden, verlieren diese von ihrer Größe. Um das Kreuz versammelt der Dichter die aus der Sonne herabgeleiteten Seelen der frommen Vorväter, die hier bereits mit ihren Gesprächen zu ermüden anfangen und die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abziehen. Der Todesengel bebt vor dem Gekreuzigten zurück und entschuldigt sich als entstandenes Wesen bei dem Ewigen, daß er gezwungen sei, des Vaters Befehle auszuführen.

Jesus Christus erhub die gebrochnen Augen gen Himmel,
rufte mit lauter Stimme, nicht eines Sterbenden Stimme,
mit des Allmächtigen, der sich, das Staunen der Endlichkeiten,
freigehorsam, dem Mittlertod' hingab! er rufte:
Mein Gott! mein Gott! warum hast du mich verlassen?
Und die Himmel bedeckten ihr Angesicht vor dem Geheimnis!
Schnell ergriff ihn, allein zum letzten Male, der Menschheit
ganzes Gefühl. Er rufte mit lechzender Zunge: Mich dürstet!
Ruft's, trank, dürstete! bebte! ward bleicher! blutete! rufte:
Vater, in deine Hände befehl' ich meine Seele!
Dann: (Gott Mittler! erbarme dich unser!) Es ist vollendet!
Und er neigte sein Haupt, und starb.

Klopstock selbst hielt diesen Schluß des zehnten Gesanges, für den er das angeblich Vergilische Kunstmittel eines halben Hexameters anwandte, „für eine der stärksten von den mit Bewußtsein ihrer tief empfundenen Stärke niedergeschriebenen Stellen“ seines „Messias“. Und Klopstocks eigene Beschreibung von dem Titelkupfer des einsam am Kreuze hängenden Erlösers (vgl. die Abbildung, S. 462) zeigt, wie erhaben die Vorstellung des heiligen Sühnopfers in seiner Vorstellungskraft lebte. Aber nach dem entscheidenden Vorgange noch durch weitere zehn Gesänge die Teilnahme der Leser festzuhalten, erschien von vornherein kaum möglich. Nachdem wir schon so lange die Seelen der Väter in ihren Gesprächen belauscht haben, müssen sie sich zu ihren Gräbern begeben, um sich vom Messias erst erwecken zu lassen. Die zahlreichen Erscheinungen und gedehnten Gespräche der Auferstandenen in den folgenden fünf Gesängen bilden den schwächsten Teil des ganzen Werkes. Die Höllenfahrt Christi, die in den alten Osterspielen des Mittelalters mit eindrucksvoller Größe und derbem Humor ausgeführt ist, die noch vor Veröffentlichung von Klopstocks 16. Gesange das älteste erhaltene Gedicht Goethes behandelte, geht bei Klopstock ebenso wie die Auferstehung wirkungslos vorüber. Die einzelnen Richtersprüche, die der Messias zwischen seiner Auferstehung und Himmelfahrt fällt, schwächen nur den Hauptinhalt dieses letzten Teiles: die Schilderung des Weltgerichtes.

Adam erbittet sich die Gnade vom Messias, einige Folgen seiner Versöhnungsthat sehen zu dürfen. Einem Kreise von Auferstandenen und Engeln erzählt er dann im 18. und 19. Gesange seine Vision vom

Jüngsten Tage. Klopstock hat an diesem Teile schon früh mit besonderer Vorliebe gearbeitet. Und die ergreifende, spannende Schilderung von Abbadonas Begnadigung reiht sich auch dem Besten in seiner gesamten Dichtung würdig an. Es ist schade, daß sie in den ungelesenen Gesängen der Messiade verborgen steht. Ihr geht das Gericht über die Freigeister und die bösen Könige voran. In Schubarts „Fürstengruft“ und Schillers „Schlimmen Monarchen“ klingt die von Klopstock erhobene Anklage gegen die Fürsten wieder an, die „den mordenden Krieg“ entfesselt, „keine Tugend belohnt, und keine Thräne getrocknet“. Im letzten Gesange kann Klopstock in den Engels- und Heiligenchören, welche die Himmelfahrt des Gottmenschen mit ihren Gesängen begleiten, die lyrischen Vorzüge seiner Dichtung entfalten. Dieses Ausmünden seines Epos in die Lyrik ist zugleich bezeichnend für den ganzen Charakter seines großen Lebenswerkes.

Allein wie wenig der „Messias“ auch unseren Anforderungen an ein Epos genügt, Klopstock hat nicht nur das gegeben, wofür seine Zeitgenossen empfänglich waren, sondern auch die Grundlage für die weitere Entwickelung der Litteratur geschaffen. Seine epische Dichtung entspricht zudem völlig den Wünschen und Vorschriften, die von den Züricher Kunstrichtern vorgetragen worden waren. Nicht als ob Klopstock nun ängstlich überall den Lehren der Breitingerschen Dichtkunst zu folgen bestrebt gewesen wäre. Dazu war schon der Jüngling zu selbständig. Aber die vornehmlich aus Miltons Epos geschöpften Lehren der Schweizer über Wesen und Aufgabe der Poesie entsprachen seiner eigenen dichterischen Naturanlage. Mit großem Sinne trat er an seine Arbeit, die ihm eine geheiligte Pflicht wie innerste Herzenssache war, heran und wußte das Erhabene und Rührende in unerhört neuer Weise zum Ausdruck zu bringen.

Klopstocks Messiade liegt ja schon seit langem weitab von dem Geschmacke selbst der gebildetsten Leser. Um die große geschichtliche Stellung des Werkes und seinen überwältigenden Eindruck auf die Zeitgenossen zu würdigen, müssen wir uns erinnern, was vor dem Erscheinen der drei ersten Gesänge im deutschen Epos — die mittelalterliche Litteratur war 1748 überhaupt noch nicht wieder entdeckt — vorhanden war, und was die Mitbewerber und Nachahmer Klopstocks zu leisten vermochten. Auch wenn man Königs Machwerk „August im Lager“ (vgl. S. 391) ausscheidet, lassen selbst stofflich beachtenswertere Heldengedichte, wie „Der große Wittekind“ des Hamburger Postel (1724), Dr. Trillers „Sächsischer Prinzenraub“ (1743) und die „Theresiade“ des niederösterreichischen Landschaftssekretärs von Scheyb den Stand der epischen Dichtung wahrhaft kläglich erscheinen. Sie errangen auch bei ihrem ersten Erscheinen so gut wie gar keinen Erfolg.

Gottsched stellte dann, um der schweizerischen Partei auch seinerseits durch die dichterische That Schach bieten zu können, dem „Messias“ das Heldengedicht des Freiherrn **Christoph Otto von Schönaich**, „Hermann oder das befreyte Deutschland“, entgegen (1751) und erlangte für seinen Schützling in Leipzig sogar die Dichterkrönung. Aber der arme sächsische Kürassierleutnant brachte es trotzdem, vielleicht eben als Schützling Gottscheds, mit den Reimpaaren seiner trochäischen Achtfüßler (Tetrameter) nur zu einem Lacherfolge. Schönaich hat dann durch einen merkwürdigen Zufall in seinem zweiten Versuch im Epos den gleichen Stoff behandelt, den auch Klopstock ursprünglich ins Auge gefaßt hatte, die Thaten Heinrich des Voglers (1757). Allein Klopstock bewährte auch darin die instinktive Sicherheit des Genius, daß er dem „erhabeneren Stoffe“ folgte. In den fünfziger Jahren weckte die nationale Saite dieser altdeutschen Geschichtsstoffe auch in den für Dichtung empfänglichen Kreisen noch nicht wie in den siebziger Jahren Klopstocks Bardiete (vgl. S. 466) den verwandten Ton. Dazu bedurfte es erst der tiefgehenden Erschütterung durch die Thaten des großen Königs. 1748, mitten in den Kämpfen für und gegen die Aufklärung, war das religiöse Interesse, das in Klopstocks Epos Befriedigung fand, noch weitaus überwiegend. Der biblische Inhalt allein genügte freilich auch

nicht, die Teilnahme der Leser zu fesseln, wie die Nachahmer Klopstocks zu ihrem Ärger sehr bald erfahren sollten.

„Wenn ein kühner Geist voller Vertrauen auf eigene Stärke in den Tempel des Geschmacks durch einen neuen Eingang dringet“, warnte Lessing 1751 im Maihefte des „Neuesten aus dem Reiche des Witzes“ die Nachahmer des „Messias“, „so sind hundert nachahmende Geister hinter ihm her, die sich durch diese Öffnung mit einzustehlen hoffen. Doch umsonst; mit eben der Stärke, mit welcher er das Thor gesprengt, schlägt er es hinter sich zu. Sein erstaunt Gefolge sieht sich ausgeschlossen, und plötzlich verwandelt sich die Ewigkeit, die es sich träumte, in ein spöttisches Gelächter.“ Das spöttische Gelächter, das der Kritiker Bodmer gegen Gottsched erregt hatte, drohte der Dichter Bodmer gegen sich selbst zu entfesseln. Er hatte schon sechs Jahre vor Klopstocks Hervortreten den Grundriß eines epischen Gedichtes vom geretteten Noah mitgeteilt. Doch erst Klopstocks Beispiel gab ihm die Versform und die poetischen Farben für die Ausführung seines Gedichtes.

Mit den zwölf Gesängen des „Noah“ begann 1752 die Sintflut der Bodmerischen Patriarchaden, denen sich von 1760 an auch eine lange Reihe ebenso gut gemeinter und dichterisch ebenso ungenießbarer Trauerspiele beigesellte. Obwohl Bodmer durch seine eifrigen Anhänger Sulzer und Wieland den Deutschen in eigenen Abhandlungen die Schönheiten des epischen Gedichtes „Der Noah“ beweisen ließ, wollten die Leser von dem „Noah“ und den ihm folgenden Patriarchaden von Rachel, Josef, Kolombona, der Synd-Flut und von Naumanns entsetzlichem „Nimrod“ ebenso wenig wissen wie von Schönaichs „Hermann“. Der Erfolg des „Messias“ reizte aber immer wieder an, auf dem Felde der religiösen Epopöe es Klopstock gleich- oder doch nachzuthun.

Im Jahre 1753 vermehrte Wieland die schweizerischen Patriarchaden durch seinen „Geprüften Abraham“, und noch zehn Jahre hernach fühlte sich der spätere darmstädtische Minister Friedrich Karl von Moser, der fromme Freund Fräulein von Klettenbergs, gedrungen, ein Heldengedicht von „Daniel in der Löwengrube“ zu schreiben, obwohl er sich begnügen mußte, sein Epos bis auf die paar holprigen Hexameter der Vorrede in Prosa abzufassen. Und dieser Prosaform des biblischen Heldengedichtes bediente sich dann auch der junge Goethe für seine in Frankfurt entstandenen Epopöen von Josef, Isabel, Ruth, Selima, während Schiller in seinem Epos „Moses“ (1773) auch dem Klopstockischen Verse nachstrebte. So weit erstreckte sich die unmittelbar auf Nachahmung ausgehende Einwirkung des „Messias“. Den biblischen Stoffen wurde damit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch einmal eine ähnliche Bevorzugung für das Epos wie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts für das Drama zu teil.

Klopstock belebte nicht nur den Stoff durch die Wärme seiner religiösen wie gemütstiefen Empfindung und den erhabenen Schwung seiner Einbildungskraft, durch die neue gewaltige Dichtersprache und das sittliche Pathos, sondern er gab der deutschen Dichtung auch zugleich eine neue Form durch die Einführung des Hexameters im „Messias“, der horazischen Strophen und des elegischen Versmaßes (Distichon) in seinen Oden. Wieder wie einst im 9. Jahrhundert in Otfrieds Evangelienbuch (vgl. S. 37) erfolgte auch jetzt im achtzehnten die Einbürgerung einer neuen Versform zuerst in einem der Bibel entnommenen Epos. Es mindert Klopstocks Verdienst nicht im geringsten, daß seiner erfolggekrönten That bereits manche unzulängliche Bemühungen zur Herstellung eines deutschen Hexameters vorangegangen waren. Zwar Fischarts „sechsmäßige Sylbenstimmung“, auf die Lessing im 18. Litteraturbriefe hinwies, kann ebensowenig wie die noch älteren Versuche von Konrad Gesner und Johannes Clajus in Betracht kommen. Von Kleists gleichzeitiger Arbeit konnte Klopstock nichts wissen. Uz' schüchterne Umbildung des Alexandriners zum Hexameter (1742) mochte selbst den reimenden Distichen des Wiener Hofpoeten Heräus (1713) gegenüber, deren Mängel Gottsched in seiner „Kritischen Dichtkunst“ ganz einsichtig auseinandergesetzt hatte, nur als ein sehr bescheidener Fortschritt gelten.

Aber Gottsched selbst hatte bessere Proben gegeben und die Hoffnung ausgesprochen, daß einmal ein glücklicher Kopf, dem es weder an Gelehrsamkeit noch an Witz noch an Stärke in seiner Sprache fehle, „auf die Gedanken gerät, eine solche Art von Gedichten zu schreiben und sie mit

allen Schönheiten auszuschmücken, deren sonst eine poetische Schrift außer den Reimen fähig ist". Welche Tragik liegt darin, daß derselbe Mann, der 1737 wünschte, ein großer Geist möchte dies Neue bei den Deutschen in Schwang bringen, nach der unverhofft glänzenden Erfüllung seines Wunsches dies Neue nun in der borniertesten Weise zu unterdrücken sucht.

Ist es auch wohl nur heitere dichterische Erfindung Gottfried Kellers, daß der Rat von Danzig den jungen poesiebeflissenen Bürgern der Stadt den Gebrauch des Hexameters als eines für die bürgerlichen Gelegenheiten unanständigen und aufrührerischen Vehikels verboten haben soll, so wurde doch aus Anlaß der Messiade der Streit gegen und für den Hexameter wirklich überall mit leidenschaftlicher Heftigkeit geführt. Für Gottsched war es genügend, daß in der Zwischenzeit Breitinger den Vorzug des Hexameters vor den heutigen Versarten im Schlußabschnitt seiner „Kritischen Dichtkunst" dargelegt hatte, um ihn nun zur Verdammung des Hexameters zu bestimmen. Die Verblendung des Parteistandpunktes und seine Schädlichkeit für den auf ihm Beharrenden tritt freilich nicht überall so grell hervor wie an diesem Beispiele. Macht sich aber ihre Wirkung heute nicht auf Schritt und Tritt in unserem politischen wie litterarischen Leben, ja selbst in wissenschaftlichen Dingen, deren einzige Grundlage die freie sachliche Prüfung bilden müßte, verderblich geltend?

Nicht Klopstocks geniale selbständige Kunstleistung in Einführung der antiken Silbenmaße in die deutsche Sprache wird man heute mehr in Zweifel ziehen, wohl aber vielleicht die Frage aufwerfen, ob ihre Einführung denn wirklich unserer Litteratur zum Heile gereichte. Nicht einer der jüngstdeutschen Naturalisten, sondern der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer hat in einer Betrachtung von „Hermann und Dorothea" geklagt, der Hexameter, dessen Form bei uns in weiten Kreisen nie gefühlt und genossen würde, mache selbst diese unübertreffliche Dichtung Goethes, den Stolz der Nation, bei dieser Nation unpopulär.

Allein wenn er selber der tadelnden Klage beifügen muß, wir könnten uns dies Werk einmal nicht anders denken, so müssen wir noch viel mehr im weiteren Rahmen der geschichtlichen Betrachtung sagen: wir können uns die Entwickelung der deutschen Litteratur nicht ohne Erwerbung und Beherrschung der antiken Formen denken, wie wir sie doch Klopstock weitaus vor allen anderen zu danken haben. Nicht nur begann unsere Dichtung mit dieser Aneignung der antiken Formen durch ihre Übersetzungskunst eine unvergleichliche Weltlitteratur in deutscher Sprache herzustellen, zu der Klopstock selbst in seinen zahlreichen Übersetzungsproben Bausteine geliefert hat. Erst durch Aufnahme der antiken Versformen in die eigene Sprache gewann unsere Dichtung die unmittelbare Fühlung mit den antiken Mustern. Und damit war wenigstens ein erster Schritt gethan, der lästigen und wenig zuverlässigen französischen Vermittelung endlich entraten zu können. Ja auch der Antike selbst gegenüber, die nun einmal seit der Renaissance als höchstes Muster vor uns stand oder vielleicht auch auf uns lastete, gewannen wir für die Zukunft größere Selbständigkeit, wenn wir ihre dichterischen Formen erst in unserer eigenen Sprache technisch beherrschen lernten. Graf Platen, der selber wegen antikisierender Neigungen so vielfach angefeindet erscheint, mag freilich vielen als nicht einwandfreier Zeuge gelten, wenn er Klopstock preist, daß er die lang hingeschleppte Fessel der Nachahmung gesprengt, und daß er, ob auch zuweilen noch versteint und schwer genießbar, doch

> die Welt fortreißt in erhabener Odenbeflüglung
> Und das Maß herstellt und die Sprache beseelt und befreit von der gallischen Knechtschaft.

Aber die geschichtliche Bedeutung Klopstocks für die Entwickelung unserer Dichtungssprache und Dichtung ist mit diesen Anapästen wirklich treffend gekennzeichnet. Klopstock hat die neue

Dichtersprache, die Grundlage für Goethe und Schiller, geschaffen. Indem sein Rivale Schönaich zur Verhöhnung der „sehr affischen“ (seraphischen) Dichtkunst alle kühnen und ungewohnten Ausdrücke St. Klopstocks in seinem „Neologischen Wörterbuch, oder die ganz Ästhetik in einer Nuß“ 1754 zusammentrug, ermöglichte er uns eine bequeme und höchst lehrreiche Übersicht über die große Bereicherung des dichterischen Sprachschatzes, die wir Klopstock verdanken. Seine Sprache, mit ihren kühnen Wendungen und Konstruktionen, dem neuen Gebrauche des Partizipiums und meist glücklichen Wortbildungen, ist aber ganz untrennbar von der Verwendung der klassischen Silbenmaße. Er selbst hat übrigens in seinen „Geistlichen Liedern“ (1758) und Epigrammen sich auch des Reimes bedient.



Titelbild zu Klopstocks „Messias“, 1. Band, 2. Auflage, Halle 1760. Vgl. die untenstehende Anmerkung und Text, S. 458.

Wenn Klopstock seiner ältesten Ode, die sich noch enger an Horaz anschließt, auch die Überschrift „Der Lehrling der Griechen“ (1747) gegeben hat, so kann doch schon hier von einer Nachahmung, wie sie die früheren deutschen Dichter übten, keine Rede sein. Es sind die eigensten Gefühle und Gedanken, die hier wie überall den Inhalt seiner Lyrik bilden.

Klopstocks Erklärung des obenstehenden Bildes: „Das Titelkupfer. Stellet eine einsame, von Flüssen und Bäumen leere Gegend vor, die sich mit nach und nach höher steigenden Bergen endet. Eine traurende ernsthafte Dunkelheit breitet sich über die Gegend aus. In der tiefsten Ferne der Gegend, auf einem der Berge, zeiget sich Christus am Kreuz, tot, mit niedergesunkenem Gesichte, ohne Dornenkranz, mit lockigtem Haar, und scheint mehr ein Jüngling, als Mann.

Wie Hebe, kühn und jugendlich ungestüm,
wie mit dem goldnen Köcher Latonens Sohn,
unsterblich, sing ich meine Freunde
feyrend in mächtigen Dithyramben.

So besingt er, der selber die Eigenschaft besaß, die er Gleim nachrühmte, „seinen Freunden ein Freund zu sein“, den ganzen Freundeskreis der „Beiträger“ in einer Odenreihe, die später den Namen „Wingolf“ erhielt. An einzelne, wie Giseke und Ebert, richtete er noch besondere Gesänge. Doch mehr die Lesung von Youngs „Nachtgedanken“ als eine eigene trübe Stimmung ließ dabei den eher sinnig-heiteren Jüngling immer vom Tode der Freunde sprechen. Mit dem bangen Gedanken an Grab und Vergänglichkeit verbindet seine ernste Frömmigkeit freilich immer den ihm so trostreichen der einstigen Auferstehung.

Sehnsüchtiges Verlangen nach Liebe war in dem zarten Gemüt des Dichters erwacht. Nach den Leipziger Studentenjahren im trauten Freundeskreise ist er — so wollte es der regelmäßige Lebens- und Leidensgang der Kandidaten der Theologie — Hofmeister geworden in dem geistig verödeten Langensalza. Hier erfüllte ihn nun die schwärmerisch thränenselige Liebe zu seiner kühlen, weltklugen Cousine Maria Sophie Schmidt, der Fanny seiner Oden. Die ersehnte „künftige Geliebte“ hatte jetzt Fleisch und Blut angenommen, aber sie war wenig geneigt, den mittellosen Dichter zu erhören. Schon war im litterarischen Deutschland der Streit für und wider den „Messias“ lebhaft entbrannt. Bodmer mahnte Fanny in einem eigenen Briefe an die Verantwortung, die ihr zufalle, wenn der Messiassänger aus Liebesgram seinen heiligen Beruf nicht erfüllen könne. Klopstock hatte den guten Geschmack, diesen Brief nicht zu überreichen, aber seine Liebesklagen teilte er auch ferner in Briefen und Oden den Freunden mit. Lessing spottete zwar: „Was für eine Verwegenheit, so ernstlich um eine Frau zu bitten!“ als er 1751 Klopstocks Ode „An Gott“ in Berliner Zeitungen besprach, und überschwenglich mochte das Gebet erscheinen:

Mach, Gott, dies Leben, mach es, zum schnellen Hauch!
Oder gib die mir, die du mir gleich erschufst!

Allein dieses Hervortreten der eigenen Persönlichkeit, dies offene Aussprechen der eigenen, nicht einer erdichteten und gespielten Liebesneigung und -leidenschaft, gab das wichtige Beispiel einer auf wahrer Empfindung beruhenden, einer wirklich erlebten Lyrik. Und nicht ein ausgestoßener, in Irrung und Verschuldung verkommener Poet deckte so offen sein Inneres, die zarten Gefühle auf, sondern der geweihte Sänger der Religion, der seine und der Poesie Würde stolz zu wahren wußte, adelte die gesunkene Liebesdichtung. Damit erst trat an Stelle der galanten die empfindende Lyrik.

Als Klopstock, der einer Einladung Bodmers in die Schweiz gefolgt war, in einer eigenen Ode die Fahrt besang, die er mit empfindenden Jünglingen und schönen Begleiterinnen am 30. Juli 1750 den Traubengestaden des schimmernden Zürchersees entlang ausführte, sprach er der älteren beschreibenden Naturpoesie gegenüber es in warmem Naturempfinden aus:

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
das den großen Gedanken
deiner Schöpfung noch einmal denkt....
Süß ist, fröhlicher Lenz, deiner Begeistrung Hauch,
wenn die Flur dich gebiert, wenn sich dein Odem sanft
in der Jünglinge Seufzer,
und ins Herze der Mädchen gießt...
Reizend klinget des Ruhms lockender Silberton
in das schlagende Herz, und die Unsterblichkeit
ist ein großer Gedanke,
ist des Schweißes der Edlen wert.

Die Miene des Toten hat einige Heiterkeit. Es ist ganz und gar einsam um ihn. Um das Kreuz herum ist eine merklichere Dunkelheit, als in der übrigen Gegend.“

Man hat Klopstock wohl den Vorwurf einer gesucht hohenpriesterlichen Haltung gemacht. Aber diese fortwährende Heranziehung des Erhabenen ist ihm durchaus natürlich. Es charakterisiert trefflich seine Lyrik, wenn er singt:

Lieblich winket der Wein, wenn er Empfindungen,
bessre sanftere Lust, wenn er Gedanken winkt.

Das einfache Stimmungslied und -bild, wie es z. B. „Das Rosenband" in Vorführung der im Frühlingsschatten eingeschlummerten und erwachenden Cidli ausmalt, wird man bei Klopstock selten, den einfachen Naturlaut des Goetheschen Liedes überhaupt nicht finden. Empfindungsvolle Gedanken, durchgeistigte Empfindungen sind der Inhalt seiner Lyrik, ob sie nun, wie von Anfang an, Freundschaft und Liebe, Religion und Naturgefühl oder, wie später, Vaterland und Fürstenlob, politische und ästhetische Fragen („Die Sprache", „Sponda", den Wettlauf der deutschen und britischen Muse) behandelt. Wir gewahren wohl formale Unterschiede, wenn er später mit wenig Glück den überlieferten horazischen Strophengebäuden selbsterfundene zur Seite zu setzen sucht und die freien Rhythmen in unsere Dichtung einführt, d. h. nur nach dem musikalischen Gehör des Dichters aneinander gereihte längere und kürzere Zeilen von verschiedensten Versmaßen. Es ist die Form, deren sich dann Goethe für seine großen Hymnen und auf Lessings Rat hin auch einigemal fürs Drama („Prometheus", „Proserpina", zweite Fassung der „Iphigenie") bedient hat.

Aber der Inhalt von Klopstocks Lyrik zeigt 1750 den Sänger des Zürchersees schon ebenso fertig in allen seinen Anschauungen abgeschlossen, wie er uns in den spätesten entgegentritt. Er flucht im „Lehrling der Griechen" dem Eroberer, wie er gegen die republikanischen Neufranken, die seine begeisterten Freiheitshoffnungen so schmählich täuschten und als Hochverräter der Menschheit das hehre Gesetz übertraten, mit blutigen Thränen den Fluch ausspricht. So jugendlich feurig sich noch der Greis im ersten Jubel über den Beginn der französischen Freiheitsbewegung und im bitteren Zorne über ihre Entartung in seinen Oden zeigte, so blieb doch die frühe Reife Klopstocks, da ihr keine weitere Fortentwickelung mehr folgte, nicht ohne schädliche Nachwirkungen. In metrischen und Sprachstudien machte er freilich in seiner Weise Fortschritte. In England ließ er sich von seinem Freunde Sturz sogar Teile des „Heliand" abschreiben und dachte daran, das Werk des alten Messiassängers mit gewichtigen Noten herauszugeben. Die stürmische Jugend der siebziger Jahre verehrte ihn als ihr Oberhaupt, aber trotz allem blieb er allmählich hinter der Litteraturentwickelung zurück.

Philosophische Probleme waren dagegen für den frommen Sänger des Gottmenschen überhaupt nicht vorhanden. Von allen unseren Klassikern bewegte Klopstock sich weitaus in der engsten Begriffswelt. Ein innigeres Verhältnis zu Lessing, der den Dichter mit Bewunderung zweifelnd, aber aufrichtig verehrte, war schon dadurch ausgeschlossen, obwohl sie in Hamburg nicht unfreundlich miteinander verkehrten. Allein dieser Einseitigkeit Klopstocks stand wieder die große Energie gegenüber, mit der er auf seinem dichterisch-sprachlichen Gebiete eingriff. Noch A. W. Schlegel hat 1798 die erste romantische Zeitschrift, das „Athenäum", mit einem „Gespräch über Klopstocks grammatische Gespräche" eröffnet, um ihm für die reichhaltigen Winke, die feinen Bemerkungen, die Aufforderungen zu tieferer Forschung den schuldigen Dank abzustatten. Klopstock wollte, wie keiner vor ihm, Dichter und nur Dichter sein. Was noch Haller nur als höchst entbehrliche Nebenbeschäftigung gelten ließ, nahm der Sänger des „Messias" von Anfang an als würdigsten Lebensberuf in Anspruch. Er fühlte als Dichter sich eben als Bildner und im höchsten, edelsten Sinne Erzieher seines Volkes.

Daß ihm die Möglichkeit gegeben wurde, sorglos der aus innerem Drange gewählten Aufgabe nachleben zu können, erschien freilich als ein seltenes Glück, obwohl für den patriotischen Dichter das Glück seiner Berufung nach Dänemark nicht frei von Bitterkeit war. Lessing hat sofort auf die Satire in Klopstocks öffentlicher Mitteilung dieser Berufung aufmerksam gemacht: „Der König der Dänen hat dem Verfasser des ‚Messias‘, der ein Deutscher ist, diejenige Muße gegeben, die ihm zur Vollendung seines Gedichtes nötig war.“ Auf dem Wege nach Dänemark lernte Klopstock in Hamburg ein junges Mädchen kennen, das eine leidenschaftliche Verehrerin des „Messias“ war, und 1754 wurde Meta Moller Klopstocks Gattin. Meta ist eine der liebenswürdigsten Frauengestalten unserer Litteraturgeschichte. Ihre Dichtungen sind allerdings nur matte, empfindsame Nachahmungen der englischen Dichterin Elisabeth Rowe-Singer. In ihren Briefen aber plaudert sie mit entzückender Frische und zeigt sich bei aller Schwärmerei doch als ein natürlich gesundes Wesen.

In Kopenhagen sammelten sich um Klopstock und Cramer bald mehrere deutsche Schriftsteller. Cramers „Nordischer Aufseher“, der das Organ dieses deutsch-dänischen Kreises werden sollte, führte trotz Klopstocks Mitarbeit nur einen Mißerfolg herbei. Als 1770 Struensees Regiment begann, folgte Klopstock seinem gestürzten alten Gönner, dem Grafen Bernstorff, nach Hamburg. Mit der kurzen Unterbrechung einer Reise an den Karlsruher Hof (1774/75) verlebte er hier seine letzten Jahrzehnte. Und wenigstens im Tode (14. März 1803) wußte die reiche Kaufmannsstadt den großen Dichter glänzend zu ehren.

Die erste stürmische Begeisterung, die der „Messias“ in den fünfziger Jahren trotz allen Widerspruchs des älteren Geschlechtes gefunden hatte, das, wie der Herr Rat Goethe in Frankfurt, von den neuen reimlosen Versen nichts wissen wollte, erwachte aufs neue, als Klopstock 1771 zum ersten Male mit einer Sammlung seiner „Oden“ hervortrat (vgl. die Abbildung, S. 468). Man hat mit Recht ein unvergleichliches Zeugnis für Klopstocks tiefgehende Einwirkung auf die heranreifende Jugend darin gesehen, wenn Werther und Lotte gleich bei ihrem ersten Zusammensein auf dem ländlichen Balle im thränenvollen Ausblick auf die vom Gewitter erquickte Landschaft ihrem gemeinsamen Empfinden in der Losung „Klopstock!“ Ausdruck geben. Im Jahre 1774, bei der ersten Ausgabe von „Werthers Leiden“, hatte es Goethe gar nicht nötig, dabei die herrliche Ode, die den Liebenden in Gedanken lag, eigens zu nennen. Jeder Leser kannte „die Frühlingsfeier“, in deren freien Rhythmen Klopstock so kunstvoll und ergreifend Naturgefühl und biblische Gottesverehrung verbunden hatte. Die Briefe Schubarts an Klopstock erzählen in seiner naiv prahlenden Weise, wie er zur gleichen Zeit in Süddeutschland mit öffentlichen Vorlesungen aus dem „Messias“ und den „Oden“ Hohe und Niedere, Geistliche und Weltliche, Katholische und Lutherische für den Dichter und sein Werk begeisterte.

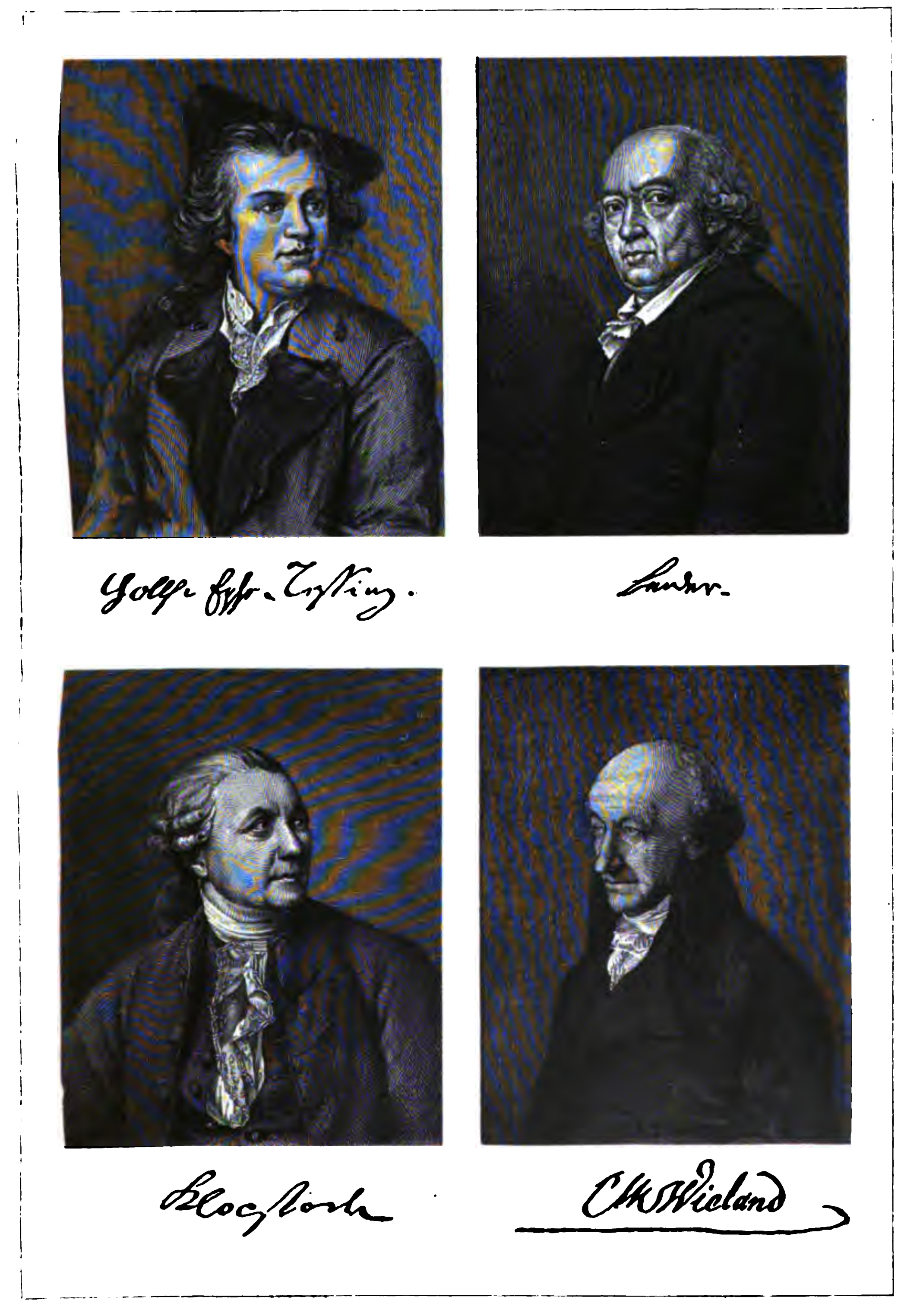
Diese Vorlesungen mochten dem Dichter zugleich in etwas einen Ersatz für das Mißlingen seiner dramatischen Versuche bieten. Schon 1757 hat er das Trauerspiel in Prosa „Der Tod Adams“, das wohl zunächst durch Adams große Rolle im „Messias“ veranlaßt worden war, veröffentlicht. Aber wenn der religiöse Stoff im Epos dem allgemeinen Geschmack entsprach, die Zeit des biblischen Dramas war vorüber. Schon in „Adams Tod“, der in Frankreich größeren Beifall als in Deutschland fand, konnte die würdevolle, gedrängte Sprache den Mangel an dramatischem Leben nicht verdecken. Bei den folgenden Dramen in Blankversen, „Salomo“ und „David“, hätte man eher auf Bodmer denn auf Klopstock als Verfasser raten mögen. Anders verhält es sich mit Klopstocks großer vaterländischer Trilogie: „Hermanns-schlacht“ (1769), „Hermann und die Fürsten“, „Hermanns Tod“ (1787). Als Schiller

die „Hermannsschlacht" auf die Möglichkeit einer Aufführung in Weimar hin prüfte, schalt er sie freilich ein fratzenhaftes Produkt. Schon nachdem Glucks geplante Komposition der Bardenchöre, von denen die drei Stücke ihren Namen „Bardiete" führten, unterblieben war, erschien Klopstocks Wunsch, die handlungsarmen Dichtungen aufgeführt zu sehen, aussichtslos. Vom dramatischen Standpunkte aus beurteilt, sind sie trotz ihrer strengen Wahrung der drei Einheiten unförmlich. Nur in „Hermanns Tod" sind einige Szenen, welche die völlige Vergessenheit, der sie längst anheimgefallen sind, wirklich nicht verdient haben.

Die „Hermannsschlacht", die so warm aus des Dichters Herzen gekommen ist, hat jedoch eine von der Bühnenfrage unabhängige Bedeutung. Die Bardengesänge, die den Prosadialog fortwährend unterbrechen, gehören zum Besten, was der Lyriker Klopstock überhaupt geschaffen hat. Und so absprechend gewöhnlich über die Bardenlyrik geurteilt wird, so muß man doch Klopstocks Bardiet zugleich als den Ausgangspunkt einer neuen vaterländischen Strömung in unserer Dichtung bezeichnen. Der Gebrauch der germanischen Mythologie an Stelle der hellenisch-römischen, wie ihn Klopstock, angeregt durch Gerstenbergs Skaldengesänge, seit 1766 auch bei der Umarbeitung seiner älteren Oden durchführte, blieb freilich zunächst etwas Äußerliches. Die Leser wußten mit den ganz fremdklingenden Namen, über die sie erst in den Anmerkungen sich Rats erholen mußten, anfänglich nichts zu machen. Übten doch auch die mittelhochdeutschen Gedichte, die Heldengedichte von Chriemhildens Rache, der „Klage" und Eschilbachs „Parzival", die Fabeln und Lieder der Minnesänger aus dem schwäbischen Zeitpunkte, wie sie die Schweizer von 1757 an teils im Urtexte, teils (die Epen) in bedenklichen hexametrischen Umdichtungen verdienstlich herauszugeben begannen, lange Zeit nicht die geringste Wirkung aus.

Wenn Friedrich der Große, der Professor Myllers Widmung der ersten Ausgabe des ganzen Nibelungenliedes 1782 wohlwollend aufgenommen hatte, gegenüber der Fortsetzung der Ausgabe von denen Gedichten aus dem 12., 13., 14. Seculo die Geduld verlor und sie nach seiner Einsicht keinen Schuß Pulver wert erklärte, so stimmte diesem Urteil der weitaus größere Teil der deutschen Leser zu. Lessing stand mit seinem sprachlichen Interesse für Heldenbuch, Boners Fabeln, Priameln und Meistergesänge ziemlich vereinzelt da. Aber schon die jungen Göttinger Dichter wählten den deutschen Hain Wodans, dessen edlere Züge eine Ode Klopstocks dem Hügel des Zeus entgegenstellte, zu ihrem Wahrzeichen. Und sie versuchten sich zugleich in Nachahmungen der Minnesänger. Von Klopstocks „Hermannsschlacht" aus begann die nur langsam erstarkende und Früchte tragende Teilnahme für die wissenschaftliche Entdeckung und dichterische Wiederbelebung der eigenen Vorzeit und der vaterländische Stolz auf sie. Von Klopstocks Vaterlandsdichtungen zieht sich der Pfad zu den Brüdern Grimm wie zu Richard Wagners und Jordans Nibelungendichtungen, zu Felix Dahns altdeutschen Romanen. Ein Vorklang von Kleists rachedürstender „Hermannsschlacht" und der dichterischen Stimmung der Befreiungskriege tönt aus Klopstocks Bardenchor:

O Wodan, der im nächtlichen Hain
die weißen, siegverkündenden Rosse lenkt,
heb' hoch mit den Wurzeln und den Wipfeln den tausendjährigen Eichenschild,
erschüttr' ihn, daß fürchterlich sein Klang dem Eroberer sei! ....
Wodan! unbeleidigt von uns,
fielen sie bei deinen Altären uns an!
Wodan! unbeleidigt von uns,
erhoben sie ihr Beil gegen dein freies Volk!



Vier deutsche Klassiker des 18. Jahrhunderts.

Erklärung der umstehenden Bilder.

1. **Gotthold Ephraim Lessing**, nach dem Lichtdruck (Gemälde von J. H. Tischbein dem ältern, 1760) bei Könnecke, „Bilderatlas zur Geschichte der Deutschen Litteratur".

2. **Johann Gottfried Herder**, nach der Kreidezeichnung von F. Bury (1799?), im Besitz Ihrer Exzellenz der Frau Staatsminister von Stichling zu Weimar.

3. **Friedrich Gottlieb Klopstock**, nach dem Kupferstich von J. H. Klinger (1789; Gemälde von J. Juel, 1786), im Besitz des Herrn H. Lempertz in Köln.

4. **Christoph Martin Wieland**, nach dem Bildnis von F. Jagemann (1806), im Besitz Seiner Königl. Hoheit des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach.

„Denkmale der Deutschen" aus ihrer ältesten Geschichte hat Klopstock auch seiner „Deutschen Gelehrtenrepublik" (1774) eingefügt, dem merkwürdigen Buche, dessen erster (einziger) Teil mit so außergewöhnlicher Spannung erwartet wurde und die Enttäuschung der meisten Leser durch eine doch wieder zu weit gehende Geringschätzung büßen mußte. Klopstock hatte sich durch den österreichischen Gesandten in Kopenhagen zu Hoffnungen auf eine Unterstützung der deutschen Litteratur durch Kaiser Joseph II. hinreißen lassen. Er entwarf den Plan einer großen deutschen Akademie in Wien, an deren Spitze er selbst stehen, von deren Macht und Ansehen unterstützt, Lessing das deutsche Theater leiten sollte. Als er zum Danke für diese Vorschläge und die Widmung der „Hermannsschlacht" von dem Kaiser, der sein Vaterland lieben und dies durch Unterstützung der Wissenschaften zeigen wollte, der ungefähr gleichen Auszeichnung wie ein jüdischer Pferdelieferant in Altona gewürdigt wurde, mußte freilich auch dem Vertrauensseligsten klar werden, daß die deutsche Dichtkunst von dem österreichischen Herrscher ebensoviel Teilnahme zu erwarten habe wie von dem preußischen König. Klopstock gab nun aber seinen Lieblingsplänen eine andere Form.

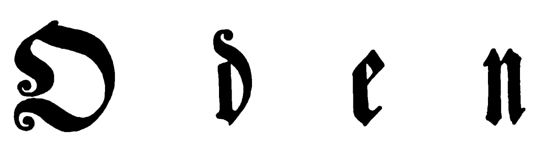
Er nahm die Gründung einer Vereinigung der deutschen Dichter und Gelehrten als bereits vollzogen an und läßt nur gelegentlich ihres letzten Landtags ihre alten und neuerlassenen Gesetze durch die Aldermänner Salogast und Wlemar aufzeichnen. Die Form des Ganzen wie der einzelnen Belohnungen und Strafen für Fremdländerei und Nachahmung macht vielfach den Eindruck einer Spielerei. Aber die Grundanschauung, die sich als Leitmotiv durch das Ganze hindurchzieht, das Verlangen, mit der bisher geübten Nachahmung zu brechen und mit mutiger Kraft eine selbständige, echt deutsche Kunst zu schaffen, ist durchaus gesund und anerkennenswert.

Mit dieser Forderung setzt Klopstock die in Herders „Fragmenten" gegebene Anregung eindrucksvoll fort. Denn trotz der Unzufriedenheit der Tausende, die auf das Werk subskribiert hatten, war seine Wirkung auf die Führer der neuen Dichtung eine große. In diesen einzigen möglichen Regeln fand Goethe „die heiligen Quellen bildender Empfindung lauter aus vom Throne der Natur fließen" und beklagte in einem Briefe an Schönborn vom 10. Juni 1774 den Jüngling, der nach Lesung dieser „einzigen Poetik aller Zeiten und Völker" nicht die Feder wegwerfe und alle Kritik und Krittelei auf ewig verschwöre.

Für die Ausbildung der deutschen Litteratur war aber die Mitwirkung dieser vielgeschmähten Kritik kaum minder wichtig als die dichterische Vollgewalt, mit der Klopstock ein neues Ideal der Poesie seinen Zeitgenossen verkörpert hat. Erst das gleichzeitige Wirken der begeisternden Empfindung und erhabenen Phantasie in Klopstocks Dichtung und Lessings verstandesklarer und doch von sittlicher Wärme beseelter Kritik hat unserer neueren deutschen Litteratur ihren Charakter gegeben, sie zum höchsten Ausdruck deutscher Kultur und zum wichtigsten Erziehungsmittel unseres Volkes geschaffen.

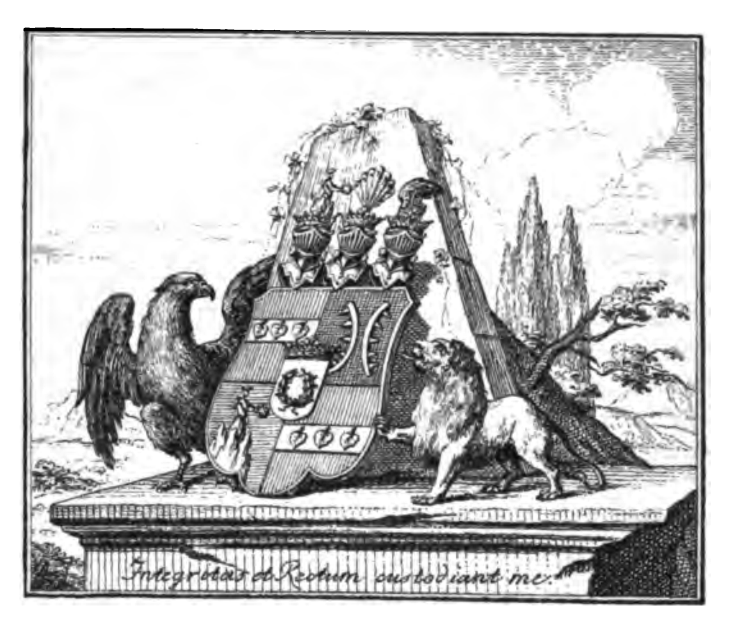
Im Herbste 1745 wurde der älteste Sohn des Kamenzer Pastor Primarius, **Gotthold Ephraim Lessing** (22. Januar 1729 bis 15. Februar 1781), aus der Fürstenschule St. Afra zu Meißen entlassen, eigentlich vor dem bestimmungsgemäßen Alter; aber sie konnten den guten, nur etwas mokanten Knaben auf der Schule nicht mehr brauchen. Die Lectiones, die anderen zu schwer waren, wurden ihm federleicht. Es gebe kein Gebiet des Wissens, berichteten die Lehrer, auf welches sein lebhafter Geist sich nicht werfe, das er sich nicht aneigne; nur müsse man ihn bisweilen innehalten, daß er seine Kräfte nicht übermäßig zersplittere. „Er ist ein Pferd, das doppeltes Futter haben muß." Welche Hoffnungen durfte die fromme Familie auf diesen Sohn setzen, als er im September 1746, also nur ein paar Monate nach Klopstock,

die Universität Leipzig bezog, selbstverständlich zum Studium der Theologie, das schon seit dem 16. Jahrhundert in der Familie so gut wie erblich war. Der Sohn des Kamenzer Pfarrhauses hatte keine so frische, frohe Kinderzeit wie Klopstock durchlebt. Nicht im Freien hatte er sich getummelt; mit einem möglichst großen Haufen Bücher wollte der sechsjährige Knabe gemalt sein. Dagegen besaß er für seine nächste Umgebung und seine eigenen Mängel einen schärferen Blick als Klopstock. Als unter seinesgleichen in Leipzig dem jungen Studenten erst die Augen aufgegangen waren über seine bäuerische Schüchternheit und gänzliche Unwissenheit in Sitten und Umgang, da führte er auch mit fester und klarer Folgerichtigkeit den Entschluß durch, leben zu lernen. Nicht ein bloßer Buchgelehrter, ein Mensch wollte er werden.



Hamburg. 1771.

Bey Johann Joachim Christoph Bode.



An

Bernstorff.

Titelblatt und Widmung der ersten Ausgabe von Klopstocks „Oden“, 1771. Nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek zu Leipzig. Der Wahlspruch von Bernstorffs Wappen lautet: „Rechtschaffenheit und das Rechte mögen mein Schutz sein“. Vgl. Text, S. 465.

Die erzürnten und betrübten Eltern in Kamenz mußten sich darein finden, den Sohn von der Theologie zur Medizin übergehen zu sehen. Ende 1751 promovierte er in Wittenberg als Magister. Die dabei entstandene Arbeit über den Spanier Huarte, dessen „Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften“ er 1752 aus dem Spanischen übersetzte — das erste Buch, das den Namen „Gotthold Ephraim Lessing“ trägt — ist übrigens die einzige Arbeit Lessings geblieben, die, etwa wie Schillers Entlassungsschrift über den Zusammenhang der tierischen und geistigen Natur des Menschen, das Medizinische streift. Für die physikalische Wochenschrift „Der Naturforscher“ seines Vetters Christlob Mylius wie für dessen

„Ermunterungen zum Vergnügen des Gemüts" lieferte er nicht medizinische Beiträge, sondern anakreontische Lieder und Sinngedichte. Noch singen unsere Studenten von dem spöttischen Zecherbündnis, in dem der Mediziner Lessing erzählt, wie der Tod dem fröhlichen Trinker das Leben läßt unter der Bedingung, daß er Medizin studiere. Der Epigrammendichtung in deutscher und lateinischer Sprache hat sich Lessing noch die nächsten Jahre hindurch und ab und zu auch später in starker Anlehnung an Martial und andere Muster befleißigt. Seine Neigung trieb ihn, sich „in allen Gattungen der Poesie zu versuchen". Daß der satirische Komödiendichter Mylius, der von seiner Wochenschrift „Der Freigeist" her selber den schrecklichen Beinamen erhalten hatte, Lessing in die Litteratur einführte, in Leipzig und Berlin sein Genosse war, bis er im Beginn einer naturwissenschaftlichen Reise 1754 in London starb, erschien in Kamenz bereits bedenklich. Viel schlimmer aber erschien es dort, daß Lessing selber mit dem Theater Fühlung suchte.

In dem engen Bezirke einer klostermäßigen Schule waren die Komödien von Plautus und Terenz, die „Charaktere" des Theophrast seine Welt gewesen. Die Leipziger Schaubühne reizte ihn, es mit Darstellung moderner Thorheiten zu versuchen. Und für die des „Jungen Gelehrten" konnte er gleich sich selbst zum Vorbilde wählen. Die Neuberin führte das ihr zur Prüfung eingereichte Lustspiel sofort auf (Januar 1748). Der erste Erfolg machte ihm Lust und Mut, den Titel eines deutschen Molière sich zu verdienen. Allein die sieben Jugendlustspiele bleiben mit Ausnahme des „Jungen Gelehrten", der durch Verwertung eigener Erfahrung und Thorheit ein neues Element hereinbringt, noch vollständig innerhalb des Rahmens der sächsischen Komödie, wie sie unter Gottscheds Leitung sich gebildet hatte. Wenn er im „Freigeist" den Stand der Geistlichen, in den „Juden" die Juden durch die Komödie zu verteidigen suchte, so stellte er eben den Angriffen, die Krüger und Mylius im Lustspiel gemacht hatten, in der gleichen Form Rettungen gegenüber. Nur der Dialog, nicht der Gang der Handlung, zeugt teilweise von einer nur Lessing eigenen Lebhaftigkeit und Schlagfertigkeit.

Die Zeit vom August 1748 bis zum Oktober 1755 verbrachte Lessing, abgesehen von einem zehnmonatigen Aufenthalt in Wittenberg (1751/52), in Berlin. Es sind die für seine Entwickelung entscheidenden Jahre. Schon war er entschlossen, nur seinem innerlichen Berufe vernünftig zu folgen und sich in kein Amt, das seinem Freiheits- und Ausbildungsbedürfnis widerstrebte, drängen zu lassen. Wenn er aber erklärte, mehr in der Welt und in dem Umgang mit Menschen als in Büchern studieren zu wollen, so schloß diese Absage an die trockene Schulgelehrsamkeit der alten Zeit keineswegs das vielseitigste und eindringendste Studium aus. Schon die Notwendigkeit, den Unterhalt für die sehr bescheidenen Lebensforderungen zu gewinnen, zwang ihm eine mannigfaltige litterarische Beschäftigung auf. Er übersetzte Sittenlehren aus dem Englischen und aus dem Französischen, Teile von Rollins römischer und Marignys arabischer Geschichte, an deren selbständige Fortsetzung er dachte, wie politische Satiren Friedrichs des Großen („Drei Schreiben an das Publikum").

Schon 1748 hatte seine kritische Mitarbeit an der „Berlinischen privilegierten Zeitung", der jetzigen Vossischen, begonnen. Mitte Februar 1751 übernahm er die Schriftleitung des gelehrten Teiles, dessen Artikel fast im ganzen Jahrgange — die Zeitung erschien damals wöchentlich dreimal — ausschließlich von ihm verfaßt sind. Bis zu seinem Abgange von Berlin lieferte er massenhaft kleine Recensionen und leitete außerdem vom März bis zum Dezember 1751 eine eigene Beilage, „Das Neueste aus dem Reiche des Witzes". Über alle Gebiete erstreckt sich Lessings Recensententhätigkeit dieser Jahre, deren Umfang uns erst die neuesten Forschungen erschlossen haben. An Zahl werden Lessings Recensionen ja von Hallers Kritiken in den

„Göttingischen gelehrten Anzeigen" weit übertroffen, nicht an Bedeutung. Nicht überall kann Lessing in gleicher Weise eindringende Kenntnis des Gegenstandes besitzen, aber witzig, geistreich, sicher und von einer überraschenden stilistischen Gewandtheit zeigt er sich überall.

Es gewährt einen eigentümlichen Reiz, diese Recensionen des jungen Lessing mit Herders Kritiken aus seiner Königsberger und Rigaer Zeit, mit Goethes Beiträgen in den „Frankfurter gelehrten Anzeigen" zu vergleichen. Herder gibt stets weite Ausblicke, sucht seine eigene Ansicht zur Geltung zu bringen, fast unbekümmert um das ihm vorliegende Buch, hält sich an Einzelheiten, die einen verwandten Gedankengang bei ihm berühren. Der junge Goethe kritisiert aus dem allerpersönlichsten Empfinden heraus, geht überall auf das Dichterische und Psychologische aus. Ganz anders Lessing, der geborene Kritiker. Scharf pointiert, wenn auch nicht immer unbedingt gerecht, hebt er die Hauptsache, auf die es ankommt, heraus, ohne sich durch Nebensächliches abziehen zu lassen. Bestimmt und klar, ohne alles journalistische Herumreden, lautet sein fast immer ins Schwarze treffender Kernspruch. Er will mit seinem Wissen nicht glänzen, aber er liebt es doch, seine bessere Kenntnis in überlegener Kürze zu zeigen.

Im „Neuesten" gibt er schon so viel des Eigenen, daß er einen Teil dieser Aufsätze in die sechsbändige Sammlung seiner „Schriften" (1753—55), dieses „ungeheure Mancherlei", wie Herder sie nannte, aufnehmen konnte. Pastor Lange in Laublingen hatte in seiner Erwiderung auf Lessings erste Kritik seiner Horaz-Übersetzung das Duodezformat der Sammlung als ein „Vademekum" verspottet. Mit dem „Vademekum" für Lange vernichtete Lessing 1754 nicht bloß den Ruhm des Hauptes der älteren Hallenser Schule, er verschaffte sich auch mit einem Schlage die unangreifbare Stellung des wegen seiner Sachkunde wie Schärfe gefürchtetsten Kritikers. Mißtrauisch beobachtete man von Zürich aus den Kritiker, der die schweizerischen Hexameter für Prosa erklärte und die Bodmerischen Patriarchaden fast ebenso schlecht wie Gottscheds und Schönaichs Werke behandelte. Ja selbst das Lob des „Messias", dessen Anfang er ins Lateinische übersetzte, hatte er mit so viel Tadel vermengt, daß man den Kritiker, der in seinen eigenen Lehrgedichten („Die menschliche Glückseligkeit", „Die Religion" u. a.) zudem am Alexandriner und Reime festhielt, keiner der beiden streitenden Parteien zuzählen konnte.

Nicht eine dritte Partei, wie Sulzer und Bodmer meinten, wollte Lessing gründen, wohl aber die deutsche Kritik und damit die Litteratur überhaupt von den veraltenden Parteigegensätzen freimachen. Einen natürlichen Bundesgenossen für dieses Streben mußte er in dem jungen Berliner Buchhändler erkennen, der 1755 „Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland" erscheinen ließ.

Christoph Friedrich Nicolai (1733—1811), denn er war der Verfasser dieser witzigen Briefe, teilte mit Gottsched die für seinen Ruhm verderbliche Meinung, daß die von ihm neu eingeführte Denkart auch die letzte und alleinige sei, die nach den Gesetzen der Vernunft im weiteren Weltlaufe zugelassen werden könne. Er hat in diesen ersten kritischen Briefen wie später in den Litteraturbriefen wirklich fördernd auf die Litteraturentwickelung eingewirkt und in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek", wenn sie auch sehr bald alles einseitig vom Standpunkt der Aufklärung aus beurteilte, doch eine Zeitlang die besten Kritiker zu einer bedeutenden Thätigkeit vereint, die sich über alle Wissenszweige erstreckte. Sein Roman „Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker" (1773), der die Leiden und Verfolgungen eines aufgeklärten Geistlichen durch die tyrannische Orthodoxie anschaulich ausmalt, ist freilich keine Dichtung. Aber als Sittengemälde aus den Aufklärungskämpfen wohnt dem von Chodowiecki illustrierten Romane immer noch ein gewisses Interesse bei.

Indem Nicolai jedoch vom Ende der sechziger Jahre an den platten gesunden Menschenverstand als den einzigen Maßstab alles geistigen und künstlerischen Schaffens aufzwingen und mit einem Eigensinn, den er einst an den Herren Schweizern so sehr getadelt hatte, in allen Dingen nur seine eigene Meinung gelten lassen wollte, erschien er allmählich als der geschworene Feind jedes höheren Denkens und tiefen Empfindens. Er bekämpfte das Volkslied und parodierte „Werthers Leiden", urteilte schlankweg ab über Kant und Fichte. So beschwor er gegen sich Haß und Verachtung, die in den „Xenien" und Fichtes Spottschrift „Friedrich Nicolais Leben und sonderbare Meinungen" (1801) den durchaus wohlgesinnten, in seiner Art rastlos für die Bildung thätigen Mann zum Typus des beschränkten Dummkopfes, Nörglers und Geistesfeindes stempelten.

Am Ende des Jahrhunderts erschien es unglaublich, daß „Nikel" je mit Lessing Seite an Seite gekämpft habe. Aber mit den „Briefen" von 1755 konnte sich der junge Nicolai recht gut neben Lessing stellen. Ja, in der Kenntnis Shakespeares war er damals Lessing sogar überlegen, der weder in seinen „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters" (1749/50) noch in seiner „Theatralischen Bibliothek" (1754—58), die doch einen Überblick über die dramatische Litteratur alter und neuer Zeit geben wollte, von einer Bekanntschaft mit Shakespeares Werken etwas verriet. Aber während Lessing die etwas später erworbene Kenntnis für die deutsche Litteratur fruchtbar machte, blieb Nicolai auch der Einführung Shakespeares gegenüber auf seinem Standpunkte von 1755 stehen.

Da er Gottsched bereits als beseitigt ansieht, wendet Nicolai sich unter ausdrücklicher Anerkennung der früheren Verdienste der Schweizer gegen die Bodmerischen Patriarchaden. Im Anschluß an Wernigke, dem er einen eigenen Brief widmet, betont er die Unentbehrlichkeit einer scharfen Kritik, bezeichnet aber zugleich das Genie als die einzige Thür zu dem Vortrefflichen in den schönen Wissenschaften. Nicht Regeln und übel angebrachte Gelehrsamkeit, die gerade den deutschen Schriftstellern so oft die notwendigere Weltkenntnis ersetze, nur das Genie sei der Probierstein eines schönen Geistes. So früh tauchen schon Ideen auf, die wir gewohnt sind, erst der Sturm- und Drangzeit zuzuschreiben. Aber freilich, als von ihr mit dieser Geltendmachung des Genies Ernst gezeigt wurde, wollte Nicolai nichts mehr davon wissen. Ernst dagegen war es ihm mit dem Streben nach einer von den alten Parteien unabhängigen Kritik. „Die Kritik ist es ganz allein, die unseren Geschmack läutern und ihm die Feinheit und die Sicherheit geben kann, durch die er sogleich die Schönheiten und die Fehler eines Werkes einsieht." Feiner Geschmack sei nur die Fähigkeit, die Kritik jederzeit auf die beste Art anzuwenden.

Mit diesem Bekenntnisse leitete Nicolai 1757 die von ihm gegründete „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste" ein, in der die neue Berliner Partei ihr Organ finden sollte (vgl. die Abbildung, S. 473). An ihre Stelle traten dann, als Nicolai bei Übernahme der ererbten eigenen Buchhandlung schon nach dem vierten Stücke die Leitung aufgeben mußte, die „Berliner Litteraturbriefe". Zur Herausgabe der „Bibliothek", der Lessing nur weniges beisteuerte, hatte sich Nicolai mit Moses Mendelssohn verbunden.

Moses, der Sohn des jüdischen Schulmeisters Mendel zu Dessau (1729—86), war Buchhalter in Berlin, als er Lessings und Nicolais Bekanntschaft machte. Mühsam hat er sich selbst erst den Gebrauch der deutschen Sprache und einer vom Talmud nicht beschränkten Bildung erwerben müssen, ehe er seinen Glaubensgenossen die gleichen Güter vermitteln konnte. Und in dieser Vermittlerrolle nimmt er eine einflußreiche kulturgeschichtliche Stellung ein. Bereits vor dem Schlusse des Jahrhunderts gewannen die schöngeistigen Berliner Jüdinnen, unter ihnen mit in erster Reihe Mendelssohns Tochter, in der romantischen Schule Einfluß auf die deutsche Litteratur. Dagegen kommt Mendelssohn in der Philosophie eine selbständige Bedeutung kaum in dem wichtigsten seiner popularphilosophischen Werke, in den Briefen „Über die Empfindungen" (1755), zu. Seine vielbewunderten und -gelesenen Unsterblichkeitsbeweise im

„Phädon“ (1767) sind höchstens durch die Vortragsweise, nirgends durch Originalität des Inhalts ein Fortschritt gegen das von Wolff Geleistete. Dessen Schule ist der Aufklärer Mendelssohn zuzuzählen. Die kritische Schärfe, womit in „Pope, ein Metaphysiker!“ (1755) die Verkehrtheit der Berliner Akademie in der Zusammenstellung von Leibniz und Pope auseinandergesetzt wird, ist in der gemeinsam ausgearbeiteten Schrift doch jedenfalls mehr Lessing als dem liebenswürdig vorsichtigen Mendelssohn zuzuschreiben.

Mit Nicolai und Mendelssohn verband Lessing lebenslängliche Freundschaft. Nicht freundschaftlicher Natur, aber das weitaus wichtigste Verhältnis, das sich in Berlin für Lessing anknüpfte, war seine Beziehung zu Voltaire. Mit einer selbst bei ihm ungewöhnlichen Schärfe wendet sich Lessing in der „Dramaturgie“ gegen Voltaires Dramen und Machenschaften. Er hatte als Übersetzer seiner schmutzigen Prozeßschriften Gelegenheit gehabt, den „Witzigsten von Frankreichs Witzigen“ als Menschen von der ungünstigsten Seite kennen zu lernen, und war schließlich von ihm beleidigt worden, freilich nicht ohne eigenes Verschulden.

Aber nicht nach der Kritik der Voltaireschen Dichtungen darf man die Einwirkung des genialsten französischen Schriftstellers — Schriftstellers, nicht Dichters — und Führers der Aufklärung auf Lessing bestimmen wollen. Alles, was Voltaire außer seinen Versen ans Licht gebracht habe, rühmt noch 1779 ein gegen die frommen Herren gespitztes Sinngedicht Lessings, „das hat er ziemlich gut gemacht“. Die Sammlung der Lessingschen Duodezschriften mit ihren „Rettungen“ der von theologischem Eifer Verfolgten, ihrer Kritik und Philosophie, ihren Sinn- und Lehrgedichten, Theaterstücken und Fabeln, ihren Berichtigungen der Gelehrtengeschichte zeigen auf mehr als einem Blatte, daß ihrem Verfasser statt eines deutschen Molière nunmehr das Ziel eines deutschen Voltaire vorschwebte. Unmittelbar vor Beginn seiner eigenen Sammlung hatte er 1752 „des Herrn von Voltaire kleinere Schriften“ übersetzt, und die Vorrede des Übersetzers läßt deutlich genug ersehen, was er selbst an Voltaire bewunderte. Voltaire hatte für diese Verdeutschung sogar noch eine Eloge für seinen Wirt, den König von Preußen, eigens eingefügt. Die Wirkung der einzelnen Aufsätze dieses Bandes, wie „Über die Widersprüche in dieser Welt“, „Gedruckte Lügen“, „Anmerkungen über die Geschichte überhaupt“, die Lobpreisung des toleranten Sultan Saladin in der „Geschichte der Kreuzzüge“, macht sich durch Lessings ganze Schriftstellerei hin bemerkbar. Und wie hätte der junge deutsche Litterat nicht bewundernd von dem Gedankenreichtum, der universalen Bildung lernen sollen, die dieser Voltaire, der durch die Macht seiner Feder „die Geister zu unterjochen, fremde Könige sich zinsbar zu machen“ verstand, im „Essai sur les mœurs“ und dem unter Lessings Augen vollendeten „Siècle de Louis XIV“ ausbreitete? Und mußte der persönliche Verkehr mit Voltaire und das Studium seiner Schriften ihn nicht immer wieder zu der großen Tagesfrage, dem Kampfe zwischen Aufklärung und Christentum leiten?

In diese Berliner Jahre fallen bereits die für Lessings Überzeugung grundlegenden religionsphilosophischen Studien, wie die „Gedanken über die Herrnhuter“ und die systematisierenden Paragraphen: „Das Christentum der Vernunft“. Die ganze überreiche neuere Streitlitteratur hat Lessing gerade zu dieser Zeit ebenso eifrig durchgegangen, wie er sich im Studium von Aristoteles und Leibniz eine feste philosophische Grundlage zu verschaffen suchte. Aber nur vermuten konnte der Leser der „Gelehrten Briefe“ in seinen „Schriften“ diese Studien und religionsgeschichtlichen Interessen. Zur eigenen Beruhigung hatte er diese Untersuchungen angestellt. Solange der orthodoxe Vater in Kamenz lebte, dachte der pietätvolle Sohn nicht an eine öffentliche Einmischung in die religiösen Kämpfe. Anders wie bei Voltaire

war bei Lessing die höchste Intelligenz eben überall mit dem reinsten Gemüte, der lautersten Sittlichkeit zur schönsten Menschlichkeit gepaart.

Aber auf ästhetischem Gebiete, im Drama, da konnte er immerhin, ohne berechtigte Gefühle zu verletzen, jetzt schon als Bahnbrecher hervortreten. Wie im Lustspiel, hatte Lessing auch in der Tragödie Gottschedisch begonnen. Der Übersetzung von Marivaux' „Hannibal" folgten unter strenger Wahrung der drei Einheiten „Giangir" und „Henzi" in reimenden Alexandrinern. Die Behandlung der soeben blutig unterdrückten Verschwörung in Bern im „Henzi" war freilich bereits gegen das Herkommen. Der letzte Band der Schriften brachte 1755 zur Ostermesse das bürgerliche Trauerspiel in Prosa: „Miß Sara Sampson".

Vielleicht nicht in allen Abschnitten ihrer Entwickelung, jedenfalls aber in ihren Anfängen gehen im 18. Jahrhundert bürgerliches Trauerspiel und bürgerlicher Roman nebeneinander her. Die mannigfachen Versuche, die man in Frankreich unternahm, in der comédie larmoyante ein Mittelding zwischen Komödie und Tragödie herzustellen, mußten sehr bald auch in Deutschland die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Gellert begann seine lateinische „Abhandlung für das rührende Lustspiel" (1751), die Lessing übersetzte, mit dem Hinweis auf diese Versuche. Den entscheidenden Schritt zum bürgerlichen Trauerspiele that aber der Engländer George Lillo bereits 1737 mit seinem „Kaufmann von London".

Bibliothek
der schönen
Wissenschaften
und
der freyen Künste.



Ersten Bandes erstes Stück.

Leipzig,
verlegts Johann Gottfried Dyck,
1757.

Titelblatt von Nicolais „Bibliothek". Vgl. Text, S. 471.

Ein junger Kaufmannsgehilfe, George Barnwell, läßt sich durch die Liebe zu einer Buhlerin zur Bestehlung seines Herrn, dessen Tochter ihn liebt, und zum Morde an seinem Oheim verleiten und endet traurig am Galgen. Derartige Stoffe waren schon den elisabethanischen Dichtern nicht fremd. Noch in seinen letzten Monaten trug sich Lessing mit dem Vorsatz, das angeblich Shakespearesche Stück „Der verlorne Sohn von London" zu bearbeiten.

Jedenfalls überraschte Lillos Stück auf dem Festlande und riß die Zuhörer mit sich fort. Noch immer galt Opitz' Vorschrift, daß die Tragödie nicht von geringen Standespersonen, sondern von königlichem Willen handeln müsse. Aber schon erklärte man auch, daß wir mehr mit

unseresgleichen als mit Fürsten und Prinzessinnen Teilnahme empfänden. Nur ein Los, das auch uns Gleich- und Nahstehende treffen könnte, vermöchte unser Mitleid zu wecken. Zweifellos hängt diese ganze Bewegung, wie sie ungefähr gleichzeitig in Drama und Roman zur Geltung kam, mit einer beginnenden demokratischen Strömung, dem stärker erwachenden Selbstgefühl des tiers état zusammen. Im Drama that in Deutschland erst Lessing mit seiner „Sara Sampson" den entscheidenden Schritt; im Roman war ihm bereits 1747 Gellert mit seinem „Leben der schwedischen Gräfin von G***" vorangegangen. Beide folgten englischen Vorbildern.

Samuel Richardson hat 1740 mit seiner „Pamela", der 1748 die „Clarissa" und 1753 „Sir Charles Grandison" folgten, dem englischen Roman zuerst die Weltstellung neben dem französischen erobert, die dann in unserem Jahrhundert eine Reihe berühmter englischer Erzähler befestigt und erweitert haben. „Pamela" und „Grandison" sind von Kästner übersetzt, „Pamela" ist von Goldoni und von Voltaire in der „Nanine", „Grandison" von Wieland in der „Clementina von Porretta" dramatisiert worden. Wie Lillos „Kaufmann von London" überall die Zuschauer bewegte, so haben die Romane Richardsons nicht nur empfindsame Leser wie den weinerlichen Gellert, sondern selbst Männer wie Diderot und Lessing gerührt und begeistert. In der Entzückung über Richardsons Romane war alle Welt einig und ließ sich auch durch Henry Fieldings realistische Parodie darin nicht stören. Die Nachahmung der tugendhaften Romane Richardsons bildet fast eine eigene Litteratur für sich. Rousseaus „Neue Heloise" und Goethes „Werther" gehören zu den Werken, die Spuren von Richardsons Einwirkung deutlich aufweisen.

Lange hatten im Roman und Trauerspiel Prinz und Prinzessin allein die Herrschaft geführt. In „Clarissa" und „Pamela" treten einfache bürgerliche Mädchen, und auch Lessings Sara ist ein solches, die vornehme Erbschaft an. Ein Dienstmädchen, das allen Versuchungen durch seine sehr bewußte Tugend widersteht und den Lohn dafür empfängt, der Wüstling Lovelace, der seiner Strafe nicht entgeht, Sir Charles Grandison, das Muster aller Tugenden, sind nun die Helden der einfachen Handlung. Der moderne Leser würde vor der umständlichen Zergliederung der Empfindungen und kleinen Verhältnisse zurückschrecken. In Gellerts und Lessings Tagen wirkte der psychologische Roman mit dem vollen Reiz der Neuheit.

Gellert hat sich in seiner „Schwedischen Gräfin" noch nicht zu der einfachen, engbegrenzten Handlungsarmut der „Pamela" entschlossen. Er läßt es an bunten Abenteuern, Krieg und Verbannung nach Sibirien, Wiederkehr Totgeglaubter und dadurch entstehender Doppelehe nicht fehlen, und moralisch erschien der Roman eben nur, weil der moralische Gellert sein Verfasser war. Als Varnhagen ihn einmal einer nichtsahnenden Gesellschaft vorlas, zeigten sich die Zuhörer über das neue unsittliche Werk des jungen Deutschlands entrüstet. Allein diesen alten und bedenklichen Bestandteilen mischte Gellert nun geschickt Bestandteile der Richardsonschen Erzählungskunst bei, so daß er für seine matte, charakterlose Halbheit als erster deutscher Nachahmer des vergötterten englischen Romandichters gefeiert wurde.

Auch Lessing hat für seine „Sara" bei Richardson und Lillo starke Anleihen gemacht, ohne die englische Abkunft des ersten deutschen bürgerlichen Trauerspiels durch einen Kostümwechsel zu verschleiern. Der schwankende Verführer, das empfindsame entführte Mädchen, dem die aufgegebene Geliebte ihres Verehrers feindlich entgegentritt — ein in der „Emilia" in anderer Weise verwendetes Motiv —, der schmerzlich gebeugte Vater, der mit seiner Verzeihung zu spät eintrifft, um die von der rachsüchtigen Buhlerin vergiftete Tochter zu retten: bis auf den alten, treuen, redseligen Diener sind es lauter Nachbildungen englischer Vorbilder, die auch hier, wie in der „Minna" im Wirtshause, sich unter genauer Wahrung der französischen Zeiteinheit zusammenfinden. Der sonst so knappe Lessing hat sich dies eine Mal sogar von den englischen Sittenromanen zu einer ähnlich rührseligen Breite im Dialog verführen lassen.

Aber durch diese Mängel kaum weniger als durch ihre Vorzüge, die ängstlich spannende Handlung, die Mitleid erregende Hilflosigkeit der echt weiblichen Sara, die als neues szenisches Hilfsmittel rührenden Kinderszenen, hat das erste bürgerliche Trauerspiel sofort den größten und nachhaltigen Eindruck gemacht. Nicht leicht etwas so Rührendes habe er gelesen, schrieb der angesehene Theologieprofessor und gelehrte Orientalist Johann David Michaelis in den „Göttinger Anzeigen", als dieses moralische Trauerspiel, „so uns mit Schauder und Vergnügen erfüllt hat". Dreieinhalb Stunden, damals eine für den Theaterbesuch ganz ungewöhnlich lange Zeit, saßen die Zuschauer wie die Statuen und weinten, als die Ackermannsche Truppe im Juli 1755 zu Frankfurt a. O. das Stück zum ersten Male spielte. Der Dichter war dazu selbst von Berlin hingereist. Der Biograph von Ackermanns Stiefsohn Schröder rühmt es dem Prinzipale nach, daß er durch den Mut, das bürgerliche Drama Lillos und Lessings zuerst dem Spielplan einzuverleiben, die „neue Ära realistischer Schauspielkunst in Deutschland eröffnete".

Die „Sara" berührt uns heute altväterisch, obwohl eine gelegentliche Aufführung noch jetzt durch die starke Bühnenwirkung überrascht. Von den zahlreichen bürgerlichen Trauerspielen, die ihr unmittelbar auf dem Fuße folgten, erreichte kaum eines die Mittelmäßigkeit. Erst mit dem Eindringen neuer Tendenzen hob sich in den siebziger Jahren das bürgerliche Trauerspiel. Gerade der Dichter von „Kabale und Liebe", dieser höchsten Leistung der ganzen Gattung, hat später über die Misere jener engbegrenzten bürgerlichen Gesellschaft wegwerfend geurteilt. Aber trotz aller Mängel, die teils der Gattung selbst anhaften, teils nur den einzelnen rührselig schwächlichen oder trivialen Werken zur Last fallen, bleibt die Schöpfung des bürgerlichen Trauerspiels, des drame schlechtweg, wie es die Franzosen bald nannten, eine der großen und folgenreichsten Thaten Lessings. Er hat sich auch hier als der geniale Bahnbrecher erwiesen, der fest und sicher durchführte, wo andere zweifelnd herumtasteten. Und von unseren Tagen aus, in denen das bürgerliche Trauerspiel oder das soziale Drama fast die Alleinherrschaft beansprucht, fällt auf Lessings geschichtliche Leistung um so stärkeres Licht. Konnte doch einer der kritischen Führer der jüngsten Bewegung, Julius Hart, in seinem sozialen Schauspiel „Sumpf" (1886) es unternehmen, durch Umdichtung der im „Kaufmann von London" und der „Sara Sampson" vorhandenen Motive und Charaktere ein modernstes Drama zu schaffen.

Wenn Lessing im Beginn des Jahres 1756 auf seine kritische und dramatische Thätigkeit, seine gedruckten Schriften und zurückgehaltenen Entwürfe blickte, so konnte er bereits eine Stelle in der ersten Reihe der zeitgenössischen Litteratur für sich mit Recht in Anspruch nehmen. Aber er hatte genug von Litteratur und Bücherstudium. Welt und Menschen wollte er kennen lernen. Froh ergriff er die günstige Gelegenheit zu einer großen Reise nach England, Frankreich, Italien. Aber noch war er nur bis Amsterdam gelangt, da bestimmte eine böse Kunde aus der Heimat seinen zahlenden Reisegefährten und damit auch ihn selber zu schleunigster Umkehr. „Ja freilich", schrieb er am 1. Oktober 1756 ingrimmig an Mendelssohn, „bin ich leider wieder in Leipzig. Dank sei dem Könige von Preußen!"

2. Die Litteratur während und am Schlusse des Siebenjährigen Krieges. Lessings letzte Kämpfe.

„Der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt kam durch Friedrich den Großen und die Thaten des Siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie. Jede Nationaldichtung muß schal sein oder schal werden, die nicht auf dem Menschlich-Ersten ruht, auf den Ereignissen der Völker

und ihrer Hirten, wenn beide für **einen** Mann stehen.“ So oft hat man diese Worte angeführt, die Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ bei der charakterisierenden Übersicht der deutschen Litteratur ausspricht, wie sie dem Leipziger Studenten vorlag. Man hat aber nicht den Widerspruch beachtet, der zwischen dieser Überzeugung Goethes und dem gewöhnlichen Vorwurf gegen unsere ganze klassische, doch nicht schal zu nennende Litteraturperiode auftaucht, daß sie ohne alle patriotische Teilnahme den öffentlichen Ereignissen fremd gegenüberstehe. Ein deutsches Nationalgefühl, das auf eine Neugestaltung des staatlichen Lebens im nationalen Sinne dringt, hat es vor der Steinschen Reformzeit in der That nicht gegeben, wenigstens ist es in der Litteratur nicht bemerkbar. Nicht ein Nationalgefühl im modernen Sinne wirkte bei der Schaffung des deutschen Fürstenbundes in Friedrichs letzten Jahren mit. Wieland hat in einem 1791 geschriebenen Aufsatz über den allgemeinen Mangel deutschen Gemeinsinns und Nationalgeistes auf die Unkenntnis der vaterländischen Geschichte und das Fehlen lesbarer Darstellungen aus der deutschen Geschichte als eine der Ursachen hingewiesen. Aber eben Wieland erzählte auch, in seiner Kindheit sei ihm zwar viel von allerlei Pflichten vorgesagt worden: „von der Pflicht, ein deutscher Patriot zu sein, war damals so wenig die Rede, daß ich mich nicht entsinnen kann, das Wort Deutsch (Deutschheit war noch ein völlig unbekanntes Wort) jemals ehrenhalber nennen gehört zu haben“.

Trotzdem ist gerade in der Litteratur des 18. Jahrhunderts, und nicht nur in Klopstocks „Hermannsschlacht“, der deutsche Nationalgeist gepflegt worden, ja er ist überhaupt zum größten Teile von ihr ausgegangen, und nicht zum mindesten von Lessing. Lessing hat, das ist ja wahr, zur Beruhigung von Gleims Ärger über die Berliner Censur, die sein Zorndorfer Siegeslied nicht passieren ließ, sich selber in einem Briefe einmal die Liebe des Vaterlandes als eine heroische Schwachheit abgesprochen. Allein dieser paradoxen Äußerung, wie Lessing sich in seiner starken Liebe zum Widerspruche gern zu ähnlichen verleiten ließ, braucht man nur die Klagen der „Hamburgischen Dramaturgie“ über den Mangel der Deutschen an solch heroischer Schwäche entgegenzustellen, um jeden Vorurteilsfreien Lessings wahre Meinung erkennen zu lassen.

Nicht bloß die „Minna“, sondern auch das einaktige Prosatrauerspiel „**Philotas**“ (1759), in dem der gefangene jugendliche Held sich selbst den Tod gibt, damit sein königlicher Vater die Früchte des Sieges nicht verliere, ist die wahrste Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges. Wie hätte Lessing dies kriegerische Stück schreiben, gerade den sich aufopfernden Helden wählen können, wenn das Lob eines eifrigen Patrioten nach seiner Denkungsart wirklich so wenig anstrebenswert gewesen wäre? Es ist doch die Liebe zum Vaterlande, die sich eben im Eifer für das Ansehen seiner Sprache, die Freiheit seiner dichterischen Kräfte äußert, wenn Gleims und Kleists patriotische Dichtungen Lessing den freudigen Ausruf entlocken: „Eine Kompanie solcher Poeten, so will ich den ganzen französischen Witz damit zum Teufel jagen.“

Wirklich mit Witz den Gallier zu schlagen, der,

> „Weil ihn für dies Verdienst ein deutscher Hof ernährt,
> das Deutsche stets durch schalen Spott entehrt“,

gaben dem Epigrammatiker **Kästner** die Thaten Friedrichs Gelegenheit. Dem Franzosen, der den Deutschen Geist abspricht, übersetzte Kästner Hippokrene mit Roßbach. An den König, der Deutschlands Ehre zuerst wieder vor dem fremden Spotte gerettet hatte, mußte ein anderes Sinngedicht freilich die Klage richten, daß er, Deutschlands Ruhm, die Sprache des Volkes, das er besiegte, der Sprache der Seinen vorziehe.

Der Krieg hatte den Major **von Kleist** (vgl. S. 447) nach Leipzig geführt, und der gemeinsame Freund Gleim hatte wohl schon früher der Bekanntschaft zwischen dem Sänger des

„Frühlings" und dem Dichter der „Sara" vorgearbeitet. Sie wurde jetzt rasch zur innigsten Freundschaft. Kein Mann hat Lessing zeitlebens näher gestanden als der nach kurzem Zusammenleben ihm entrissene Kleist. Lessings Einfluß und die Zeitereignisse wirkten vereint, um Kleists Dichtung nun gegen das Ende seines Lebens noch einen anderen Charakter zu verleihen. Zwar für die Anregung, ein Trauerspiel „Seneka" zu dichten, brauchte Kleist seinem Berater, der dabei die Grenzen von Kleists Talent völlig verkannte, nicht dankbar zu sein. Aber die „Neuen Gedichte vom Verfasser des Frühlings" brachten 1758 nicht nur jene unglückliche Nachahmung des Klopstockischen „Tod Adams", sondern auch die rührend schöne Fabel vom gelähmten Kranich, die Lessing gewidmete Idylle „Milon und Iris" wie die Gleim gewidmete Erzählung freundschaftlicher Selbstaufopferung („Die Freundschaft"), und vor allem an der Spitze die im böhmischen Lager (April 1757) gedichtete „Ode an die preußische Armee":

Unüberwundnes Heer, mit dem Tod und Verderben
in Legionen Feinde dringt,
um das der frohe Sieg die güld'nen Flügel schwingt,
o Heer, bereit zum Siegen oder Sterben! ...

Die Nachwelt wird auf Dich als auf ein Muster sehen;
die künft'gen Helden ehren Dich,
zieh'n Dich den Römern vor, dem Cäsar Friederich,
und Böhmens Felsen sind Dir ewige Trophäen.

Nur schone wie bisher im Lauf von großen Thaten
den Landmann, der Dein Feind nicht ist!
Hilf seiner Not, wenn Du von Not entfernet bist!
Das Rauben überlaß den Feigen und Kroaten!

Auch ich, ich werde noch — vergönn es mir, o Himmel! —
einher vor wenig Helden ziehn.
Ich seh' Dich, stolzer Feind, den kleinen Haufen fliehn
und find' Ehr' oder Tod im rasenden Getümmel.

Der milde, menschenfreundliche Sinn des Dichters verleugnet sich in dem stolz selbstbewußten Denkmal auf das Friedericianische Heer ebensowenig, wie ihn der Soldat Kleist als Kommandant der Leipziger Lazarette vergaß. Aber auf weichliche Sentimentalität und betrachtende Schilderungen ist in Kleists letztem Liede „Cissides und Paches" (1759) die Vorführung entschlossener Thatkraft und That gefolgt.

Die reimlosen fünffüßigen Jamben, in denen Kleist nach dem Vorbild von Glovers englischem „Leonidas" den kühnen Wetteifer der zwei makedonischen Freunde in Verteidigung der ihnen anvertrauten Feste Lamia gegen die athenische Übermacht schildert, klingen mit ihrem durchaus männlichen Versende kurz und scharf wie Schwertesstreich. Den kriegerischen Geist, der dies Heldengedicht zeugte, würden wir herausfühlen, auch wenn die kurze Schlußrede es nicht eigens hervorhöbe, daß der Dichter dies im Lärm des Krieges gesungen, als Friedrich, der teuern Tage nicht achtend, selbst für Volk und Land die Fahne vortrug in die Feinde, die aus aller Welt gegen das Vaterland anstürmten.

Und rasch sollte sich des Dichters Sehnsucht nach dem edlen, ewiger Verehrung werten Tod fürs Vaterland erfüllen. Mit Spartermute kämpfte er auch noch verwundet an dem Unglückstage von Kunersdorf fort. Zu Frankfurt a. O., wo er am 24. August 1759 seinen Wunden erlag, mahnte sein Denkmal nach Jahrzehnten einen anderen Sprossen der Kleists an Dichterruhm und Sterben fürs Vaterland.

Der Sänger der preußischen Armee war nicht der erste, der das Lob seines Königs in Versen verkündigte. Wir hörten bereits im Halleschen Dichterkreise Pyra und Lange ihre lesbische Leier auf Friedrich und seine ersten Siege stimmen. Selbst der dem Eroberungskriege so abholde Klopstock hatte in einem „Kriegslied" den Eroberer Schlesiens gefeiert. In seinem Unwillen über Friedrichs Freigeisterei und Bevorzugung der französischen Litteratur hat er allerdings das Lied später auf Heinrich den Vogler umgearbeitet. 1749 aber lauteten die im Ton der altenglischen Chevy-Chase-Ballade abgefaßten Strophen noch:

Die Schlacht geht an! der Feind ist da!
Wohlauf zum Sieg ins Feld!
Es führet uns der beste Mann
im ganzen Vaterland!

Es braust das königliche Roß
und trägt ihn hoch daher,
Heil, Friedrich! Heil dir Held und Mann
im eisernen Gefild!

Klopstocks bittere Ausfälle gegen Friedrich entsprangen wirklich einer verhaltenen Bewunderung für Herkules Friedrich, der so gewaltig die Keule schwang, bedrängt von Europas Herrschern und den Herrscherinnen. Sein Kampf erschien ihm, ehe 1789 die Errichtung der neufränkischen Freiheit seine Begeisterung weckte, als die größte That des Jahrhunderts. Ja er arbeitete sogar längere Zeit an einer Geschichte des Siebenjährigen Krieges im taciteischen Stil. So belegt auch Klopstocks Verhalten das Zutreffende in Goethes scheinbar widerspruchsvoller Bemerkung, die Abneigung Friedrichs gegen das Deutsche sei für die Bildung des Litteraturwesens ein Glück gewesen, denn dadurch gestachelt, habe man erst recht gearbeitet, um auf deutsche Weise, nach innerer Überzeugung die Beachtung und Achtung des Königs zu erzwingen. Während Wieland bei seiner epischen Ausmalung des Xenophontischen „Cyrus" als Idealbild eines Herrschers (1759) erklärte, „den Cyrus unserer Zeit den würdigeren Dichtern einer späteren Welt" zu überlassen, klagte Cronegk nach Schwerins Heldentod in seiner langen und jammernden Ode „Der Krieg" geradezu, der Deutschen Lied sei noch zu niedrig, Friedrichs Lorbeeren würdig zu besingen.

Singt, Böhmens unwegsame Höhen,
Singt, Lobositz und Prags Trophäen ...
O kämpft, ihr wirklich deutschen Heere,
für Freiheit und Religion!
Kämpft, mut'ge Preußen! Sieg und Ehre
und ew'ge Palmen warten schon.

Der Ansbacher Dichter vermag aber selbst den Sieg nicht ohne Thränen zu sehen, durch den im Kampfe des Adlers gegen Adler, Bruders wider Bruder das traurige Deutschland sich selbst zerstöre. Es ist bemerkenswert, daß auch Uz in Ansbach, der noch 1760 „das Schicksal" um den Erfolg des großen Friedrich im waffenvollen Felde anflehte, doch in einer Ode an Gleim gleichfalls der deutschen Muse das Jauchzen wehrt, „denn Deutschland fühlt der Waffen Wut". Die preußischen Kriegslyriker hatten nicht wie die Dichter draußen im Reiche dies Gefühl eines Bruderkrieges. Ihnen galten als die Vertreter von Maria Theresias Heer Kroate und Pandur. Selbst in Gleims schönem Liede an die Kaiserin-Königin, mit dem Lessing 1758 der Ausgabe der „Preußischen Kriegslieder von einem Grenadier" durch den Wunsch nach Frieden und Versöhnung einen Abschluß nach seinem Sinne gab, findet das von Cronegk und Uz vertretene deutsche Gemeingefühl keinen Ausdruck.

Auch Gleim hatte wie Klopstock eine Geschichte des dritten Schlesischen Krieges schreiben wollen und erbat sich dafür von seinem Freunde Kleist Berichte aus dem Feldlager. Diese Kleistischen Briefe, die zugleich eine hübsche Ergänzung der in ihrer knappen Sachlichkeit klassischen „Geschichte des Siebenjährigen Krieges in Deutschland" des preußischen Hauptmanns Johann Wilhelm von Archenholz (1789) bieten, dürften für sich wohl etwas von dem Ruhme fordern, der den Gleimschen Grenadierliedern mit Recht zugefallen ist. Die begeisterte Anteilnahme an einer großen Zeit ließ den tändelnden Anakreontiker hier den rechten Ton am rechten Orte finden.

Lessing hat die Gleimschen Grenadierlieder herausgegeben und in dem Vorbericht zwar auf den hellenischen Tyrtäus hingewiesen, aber nur die alten deutschen Barden zum Vergleiche geeignet erklärt. So lenkt die aus nationalen Kriegsthaten hervorgehende Dichtung den so lange in der Fremde schweifenden Blick sofort auf die eigene nationale Vergangenheit hin. Wenn wir seit Herder und „Des Knaben Wunderhorn" das echte Volkslied besser kennen lernten, so wurde von Lessing und seinen Zeitgenossen Gleims Kriegsdichtung doch in starkem Gegensatze zu allem Gewohnten ganz als Sprache des Volkes empfunden. Es wollte schon etwas sagen, daß ein gebildeter Dichter die Maske eines gemeinen Soldaten vorzunehmen nicht verschmähte. Und es war nicht bloß Maske. Gleim traf im allgemeinen wirklich den

Volkston, wobei ihm biblische Entlehnungen gute Dienste thaten. Klopstocks Kriegslied hat die Grenadierlieder im Versbau beeinflußt. Aber Gleim hat nicht nur durch den (ausnahmslos männlichen) Reim und leichteren Rhythmus, sondern auch durch treuherzigen Humor und die schon von Lessing hervorgehobenen naiv-erhabenen Bilder eine Klopstock ganz fremde Volkstümlichkeit erreicht, sei es, daß er das belustigende Davonlaufen der Reichsvölker und witzigen Franzosen bei Roßbach schildert oder die mörderische Erstürmung der Schanzen vor Prag, da Friedrichs Grenadier auf Leichen hoch einherging, und die Überwindung der großen durch die von Friedrichs Geist geführte kleine Macht bei Leuthen besingt.

Durch Gleims Grenadierlieder wurde zuerst in weiteren Kreisen Beachtung für das Volkslied, oder was man hier und da irrtümlich dafür hielt, geweckt. Dies kam auch der schlesischen Schneidersfrau Anna Luise Karsch (1722—91) zu gute. Sie tauchte 1760 zuerst in Berlin auf und wurde durch ihre gewandten Improvisationen in Reimen, einer in Deutschland allerdings nicht so häufig wie in Italien vorhandenen Fertigkeit, rasch beliebt, gar nicht unähnlich wie in unseren Tagen die Gunst der Mode sich überraschend schnell der ostpreußischen Volksdichterin Johanna Ambrosius zuwendete. Ungleich mehr noch als heute mußte in der Zeit, ehe durch Herder der Anteil des Volkes an der Dichtung festgestellt war, den sogenannten gebildeten Ständen eine geistige Befähigung, die außerhalb ihrer Kreise und des gewöhnlichen Schulbildungsganges hervortrat, als ein höchst überraschendes Wunder erscheinen und dann auch leicht stark überschätzt werden. Die schlesische Naturdichterin, die in ihren zwei Ehen des Üblen genug erfahren hatte, besaß wirklich eine ganz außergewöhnliche Leichtigkeit, Verse hervorzusprudeln, und indem sie mit Triumphliedern auf die Siege des Königs begann, fand sie auch einen glücklichen, anziehenden Stoff.

Friedrich, der ihr eine Audienz gewährte, wollte indessen von ihr nicht mehr als von kunstvolleren deutschen Dichtern wissen; erst sein Nachfolger schenkte der deutschen Sappho ein Haus. Die Versuche, die Naturdichterin zur klassischen Poetin zu erziehen, brachten ihr nur den alten mythologischen Apparat bei, der ihren Gedichten (1764 und 1792) wenig aufhalf. Aber wie hätte Ramler, dessen Unterweisungen sie genoß, sein an allen deutschen Dichtern geübtes Schulmeisteramt des Korrigierens und der Übersetzung des wild Gewachsenen ins Klassizistische nicht auch an der Karschin ausüben sollen! Manch lyrisches Blümchen, spotteten die „Xenien“, habe der Krebs in Berlin zu Tode gekneipt. Nicht bloß Lichtwer, sondern alle Dichter, von denen er in seiner vierbändigen Auswahl „Lieder der Deutschen“ (1766) Proben aufnahm, hatten sich über eigenmächtige Änderungen ihrer Gedichte zum Zwecke einer gleichmäßigen Korrektheit zu beschweren. Freilich verfuhr Ramler gegen seine eigenen Gedichte, in deren Ausfeilung er sich nie genug thun konnte, nicht besser.

Karl Wilhelm Ramler aus Kolberg (1725—98) ward schon 1748 als Lehrer für Philosophie und schöne Wissenschaften am Berliner Kadettenhause angestellt und fand als der einzige deutsche Dichter sogar Aufnahme in der Berliner Akademie (1786). Als Haupt des litterarischen Montagsklubs stand er fünfunddreißig Jahre lang an der Spitze der Berliner Schriftsteller, von denen die Mehrzahl, wie Sulzer und Lessing, ihn als Freund und Kunstrichter ungemein schätzten. Der „deutsche Horaz“ erfreute sich überhaupt eines unangreifbaren Ansehens.

Erst nach dem Vorgange Klopstocks hatte er, ohne dem Reime völlig zu entsagen, sich an die Nachbildung der Horazischen Strophen gewagt, forderte und übte dann aber, obwohl sein eigenes Gefühl für musikalischen Rhythmus stark zu wünschen übrig ließ, eine metrische Strenge, wie sie selbst Voß später nicht so peinlich innehielt, Klopstock überhaupt niemals anstrebte. Ehe Klopstock mit der Sammlung seiner Oden hervortrat, hatte Ramler sich, nach Schubarts Urteil, „auf den Gipfel unseres besten Odendichters emporgeschwungen“. Einen typischeren

Vertreter des nüchternen, prunkvollen Klassizismus als Ramler könnte man in der deutschen Litteratur kaum ausfindig machen.

Wenn er etwa die Befreiung der belagerten Seefestung Kolberg in dem Gleichnisse von Perseus' Rettung der Andromeda feiert oder wegen eines in Berlin zur Reife gelangten Granatapfels Urania ihre mythologischen Kenntnisse vortragen läßt, so denkt man unwillkürlich an die mythologischen Allegorien der Versailler Deckengewölbe. Wie auf der Titelvignette seiner „Werke“ römische Waffen als Siegeszeichen zu Füßen der Büste Friedrichs des Einzigen niedergelegt sind, vor der die Muse die Thaten des Königs aufzeichnet (vgl. die Abbildung, S. 481), so ist antikisierende Renaissancedichtung und Zeitgeschichte in seinen Oden merkwürdig gemischt. Nur kommt bei Ramler noch etwas gut preußische Steifheit dazu. Aber es ist ihm auch gut patriotischer Ernst, wenn er mit würdevoller Begeisterung seinen König besingt und dessen Feinde angreift. Lessing, dessen Urteil freilich die Freundschaft beeinflußt, wenn er Ramler als den Stolz Deutschlands rühmt, dem unsere Nachbarn keinen gleichen Mann zur Seite stellen könnten, Lessing meint, kein König sei jemals schöner besungen worden als Friedrich in der „Ode an den König“:

> Friedrich! du dem ein Gott das für die Sterblichen
> zu gefährliche Los eines Monarchen gab,
> und, o Wunder! der du glorreich dein Los erfüllst . . . .

So verschieden Ausdruck und Form auch sind, die frischen Grenadierlieder und Ramlers schwer hinschreitende Oden gehören doch zusammen. Erst vereint zeigen sie uns, wie der große König und seine Thaten, die auch das Volkslied von „Fridericus rex, unser König und Herr“ feiert, der deutschen Lyrik ihren wichtigsten Inhalt geben. Wenn die vielfachen und verschiedenartigen Nachahmungen der Grenadierlieder dann dänischen und schweizerischen Patriotismus an die Stelle des preußischen setzen oder gar wie Weißes Amazonenlieder das endlich gewonnene Leben wieder zur klassizistischen Gliederpuppe erstarren machen, so sind sie doch alle durch Gleims Berührung mit dem nationalen Leben entstanden.

Ein Monarch, schrieb der Schweizer Zimmermann in seinem Buche „Vom Nationalstolze“ bereits 1758 im Hinblick auf die Thaten des preußischen Königs, erhebe sich nicht auf den Schultern seiner Nation, indem er sie unbemerkt unter sich stehen lasse. „Sie ersteiget mit ihm die gleiche Höhe, nur mit dem Unterschied, daß er an der Spitze eines ruhmwürdigen Volkes steht und sein großer Name an eines jeden Stirne geschrieben ist. Die Ehre des Monarchen erstreckt sich auf seine Nation. Darum vereiniget ein König, der regieren kann, die Würde eines ganzen Volkes in sich, darum ist seine Ehre von der Ehre des Vaterlandes nicht getrennt.“

Völlig konnte man selbst in der republikanischen Schweiz sich dem Eindruck von Friedrichs Thaten nicht entziehen. Indessen zeigte Bodmer, der doch in seinem Kreise ein eifriger Patriot war, durch seine Parodierung von Lessings „ungeratenem Helden Philotas“, wie wenig Verständnis man in den friedlichen Alpenthälern für das Gefühl der kriegerischen Ehre und Begeisterung besaß, die Kleists und Gleims Lieder beseelten, die Thomas Abbt seine warm empfundene Schrift „Vom Tode fürs Vaterland“ (1761) abfassen hieß. Den Verfasser der „Campagne-Gedichte“ und „Freundschaftlichen Poesieen eines Soldaten“ (1764), den Ostpreußen Johann Georg Scheffner, dagegen hatte wieder Abbts berühmte Schrift derart begeistert, daß er, allen Gefahren trotzend, aus seiner von den Russen besetzten Heimat entfloh, um in die Armee des großen Königs einzutreten.

Es ist bezeichnend, daß eben zu der Zeit, da Deutschland und nicht der schlechteste Teil der deutschen Dichtung vom Kriege widerhallte, die Schweiz der deutschen Litteratur den klassischen Vertreter der schäferlichen Idylle schenkte. Als Klassiker der Rokoko-Idylle darf man den Züricher Salomon Geßner (1730—88) wohl rühmen, denn wenn seine Hirten und Schäferinnen uns heute auch geziert und unnatürlich erscheinen, „innerhalb ihrer Zeit, über die keiner

hinaus kann, der nicht ein Heros ist, sind Geßners idyllische Dichtungen durchaus keine schwächlichen und nichtssagenden Gebilde, sondern fertige und stilvolle kleine Kunstwerke". So urteilte über Geßner einer, der gleich ihm selber Maler und Dichter in einer Person war, sein Stadtgenosse Gottfried Keller.

Als Geßner zur Erlernung des Buchhandels 1749 nach Berlin kam, wurde ihm dieser Beruf bald so unerträglich, daß er Anstrengungen machte, sich selbst seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Er begann zu zeichnen und zu radieren. An seinen anakreontischen Poesien — auch das vielgenannte „Lied eines Schweizers an sein bewaffnetes Mädchen", von 1751, ist bloße Anakreontik und sollte in keiner Weise mit den Grenadierliedern zusammengebracht werden — hatte sein Freund Ramler mehr auszusetzen als zu loben. Er gab ihm aber den guten Rat, es doch mit einer rhythmisch gehobenen Prosa zu versuchen. Als dann Geßner, ihm folgend, seine Idyllen in Prosa schrieb, konnte dies Ramler freilich nicht abhalten, einige von ihnen in Hexameter umzusetzen. In Zürich brachte es Geßner durch Tüchtigkeit und anspruchslose Liebenswürdigkeit allmählich als Maler und Bürger zu einer höchst angesehenen Stellung. Auf seinem Amtssitz im Sihlwalde lebte er als Aufseher über die Kantonswaldungen im Sommer in glücklich frohem Familienkreise mitten in der Natur. Schon der Knabe hatte innig ihre Reize gefühlt seit der Zeit, da der redliche Brockes durch sein „Irdisches Vergnügen" ihm zuerst die Augen für die mannigfaltigen Schönheiten der kleinsten Einzelheiten geöffnet hatte. Das gleich lebhafte Naturgefühl bekundete er als Dichter wie als Maler, die in ihren Leistungen auf jedem einzelnen Kunstgebiet einer den andern stützen und in ihrer Eigenart erklären.



Titelvignette aus K. W. Ramlers „Poetischen Werken", Berlin 1800. Vgl. Text, S. 480.

Schrieb Geßner in seinem berühmten „Brief über die Landschaftsmalerei" doch selber: „Die Kenntnis beider Künste mehr verbunden, würde den Maler befähigen, mit mehr Geschmack edlere Gegenstände zu wählen, den Dichter, mehr Wahrheit und Malendes im Ausdruck seiner Gemälde zu zeigen." Geßner übt natürlich nicht die Zergliederung und Nutzanwendung des Einzelnen wie Brockes, noch die schwermütige Betrachtung Kleists, aber er hat von den beiden und von Thomson gelernt. Der Künstler sieht überall anmutige, in sich geschlossene Bildchen, die er dann in der Ausführung, sei's mit der Feder, sei's mit dem Stift, stilisiert. Wenn er in den Idyllen vom „Tode Abels" und dem Gemälde zweier Liebenden „aus der Syndfluth" sich dem Stoffkreise der Bodmerschen Patriarchaden anschließt, so stellt der heitere Sinnenfreund uns doch lieber den schönsten der Hirten, „Daphnis", vor Augen (1754). Wir sehen mit ihm den Nymphenreigen am Frühlingsfeste sich schlingen und werden mit ihm über den stürmischen Fluß Neäthus, der ihn von Heimat und Geliebten abwärts zu reißen droht, von Amor zu der harrenden Phillis geleitet.

Das dunkle Verlangen nach der künftigen Geliebten lehrt den „ersten Schiffer" (1762), den Baumstamm auszuhöhlen und sich in ihm zu dem Eiland zu wagen, das einstens in einer Schreckensnacht durch die Fluten vom Lande losgerissen wurde. Dort sehnt sich die mit der Mutter einsam lebende Melida —

Shakespeares Miranda aus dem „Sturm" nicht ganz unähnlich — in reizender Unschuld nach einem andern Geschöpfe, wenn sie, in der dunkelsten Laube sitzend, durch viele Tage alle Vorgänge um sich herum bemerkt. „Zween Vögel hatten ein reinliches Nest sich gebaut, dann spielten sie mit süßer Freundlichkeit auf nahen Ästen. O wie sie sich liebten! Bald darauf sah ich Eiergen in dem Neste, die der eine mit sorgfältiger Wache mit seinen Flügeln deckte, indeß der andre auf nahen Ästen ihm zur Kurzweil sang. Bald sah ich unbefiederte kleine Vögel, wo die Eier sonst waren, indeß daß die grössern mit neuer Freude sie umflatterten, und Speise mit ihren Schnäbeln den noch unbehülflichen brachten, die mit zwitschernder Freude sie empfiengen; nach und nach befiederten sie sich, und schwangen die noch schwachen Flügel; aber izt huben sie sich aus ihrem kleinen Nest auf den nahen Ast, die grössern flogen ihnen vor, als wollten sie ihnen Muth geben, das gleiche zu wagen. O meine Mutter, wie lieblich war das zu sehen! Sie schwangen oft die Flügel, als wollten sie es wagen; und furchtsam wagten sie es nicht. Da wagt es der Kühnste, und sang vor Freude über die gelungene Sache, und schien seinen furchtsamern Gespielen zu rufen; sie wagten es auch, und izt flatterten sie umher und sangen mit allgemeiner Freude. Ach was wunderliche Gedanken da bei mir entstunden! Warum sind wir allein, denen diese Freude versagt ist?"

Man begreift den außergewöhnlichen Beifall, den Hubers Übersetzungen der Geßnerschen Idyllen in Frankreich fanden. Das war eine verwandte Naturstimmung und Unschuldswelt, wie sie etwas später (1788) in Bernardin de Saint-Pierres „Paul et Virginie" entzückte. In Deutschland hatte man Geßners früheste Versuche wenig beachtet, erst 1756 begann mit der Sammlung der „Idyllen von dem Verfasser des Daphnis" auch bei uns die Bewunderung des deutschen Theokrit. Den Höhepunkt seines Ruhms erreichte er mit der nach dem Kriege erscheinenden, vermehrten Sammlung, deren Titelvignette (vgl. Abbildung, S. 484) in Stab und Hirtenrohr die Schäferabzeichen aufweist, im Taubenpaar die Zärtlichkeit seiner Liebespaare andeutet, in der Rankenumrahmung an seine Naturschilderungen erinnert. Geßners Gemälde von Empfindungen und Beschäftigungen nach einem ganz verschönerten Ideal fand Herder freilich mit Recht weit verschieden von Theokrits Vorführung von Leidenschaften und Empfindungen nach einer verschönerten Natur. Geßners Dichtung trägt in der That noch die Züge des Rokoko. Aber in seiner stillen Einfachheit wird dabei doch schon eine reinere Auffassung der Antike angestrebt, mehr Annäherung an die Eklogen Theokrits und Vergils gesucht, als sie in der ganzen vorausgehenden Schäferdichtung zu finden ist.

Ganz vergessen wir bei Geßner doch nicht, daß wir in dem Zeitabschnitt von Winckelmanns Wirken leben. Vergleichen wir Geßners Klage des ziegenfüßigen Fauns um den zerbrochenen Krug, seine Mirtyll und Chloe mit den Satyrn, Bauern und Winzern in den bald folgenden realistischeren Idyllen des Malers Müller, so scheint Geßner freilich noch der älteren Hirtendichtung anzugehören, die seit dem Anfang der Renaissance in der ganzen europäischen Litteratur so reiche Pflege fand. Aber wenn der Züricher Maler auch am Ausgangspunkte dieser Reihe steht, so empfanden die Zeitgenossen in seiner Schlichtheit und Naturschilderung doch mit gutem Grunde etwas Neues, dem sie zustimmten.

Wie schwer und langsam alles Neue durchzusetzen sei, das sollte Lessing eben während der zwei ersten Kriegsjahre, die er in Leipzig zubrachte, wieder einmal erfahren. Nicolai hatte die von ihm ins Leben gerufene „Bibliothek der schönen Wissenschaften" mit einer „Abhandlung vom Trauerspiele" eröffnet, die Lessing zu einer lebhaften Darlegung und Verteidigung seiner abweichenden Ansichten in einem regen Briefwechsel mit Nicolai und Mendelssohn Anlaß gab. Beide Herausgeber der Bibliothek hatten aber auch ein Preisausschreiben für das beste Trauerspiel erlassen. Lessing war selber mit verschiedenen dramatischen Arbeiten beschäftigt; unter anderm hatte er eine weitangelegte Übersetzung und Bearbeitung von Goldonis Theater bereits zu drucken angefangen. Er selbst ist der „junge Tragikus", von dessen nur langsam fortrückender Arbeit er im Herbste 1757 den Berliner Freunden berichtet.

Ursprünglich hatte er eine Tragödie, „Das befreyte Rom", schreiben wollen. Jetzt meinte er, das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater, dem ihre Tugend werter sei als ihr Leben, umgebracht wird, wäre auch ohne Umsturz der ganzen Staatsverfassung seelenerschütternd genug. So arbeitete der Autor der „Miß Sara Sampson" unter Benutzung mancher Freiheiten der englischen Bühne an einer bürgerlichen Virginia, der er auch schon den neuen Namen gefunden hatte: „Emilia Galotti" sollte sie heißen. So früh begann die Arbeit an dem erst 1772 vollendeten Trauerspiel.

Zu einem bestimmten Zeitpunkte eine Arbeit abschließen zu müssen, war niemals Lessings Sache. Aber seinen jungen Freund und Schüler Joachim Wilhelm von Brawe, einen Zögling von Schulpforta, trieb er an, sich mit seinem bürgerlichen Trauerspiel „Der Freygeist" um den Preis zu bewerben. Der schon 1758 als Zwanzigjähriger gestorbene Brawe hat außer dem in Prosa geschriebenen Drama nur noch ein nach Cäsars Ermordung spielendes Trauerspiel „Brutus" hinterlassen, und zwar in reimlosen fünffüßigen Jamben, der Versform, der die klassische Zukunft des deutschen Dramas gehören sollte. Brawe vertrat also in seinen beiden Werken den Fortschritt des Dramas, wie Lessing ihn wünschte. Die Preisrichter zogen aber dem bürgerlichen, psychologischen Trauerspiel in Prosa die klassizistische Alexandrinertragödie „Codrus" des fränkischen Reichsfreiherrn Johann Friedrich von Cronegk vor, der, so jung er war (1731 zu Ansbach geboren), doch seinen Sieg nicht mehr erleben sollte. Der Schüler Gellerts, denn das war Cronegk, der moralische Wochenschriften, Lehrgedichte und fromm philosophierende „Einsamkeiten" nach dem Muster von Youngs „Nachtgedanken" verfaßt hatte, schlug den Schüler Lessings, die Gottschedisch-französische Tragödie das bürgerliche Trauerspiel aus dem Felde. Mit Cronegks nachgelassener Märtyrertragödie „Olint und Sophronia", die eine Liebesepisode aus Tassos „Befreitem Jerusalem" mit viel Moral und Frömmigkeit in fünf Aufzüge und Alexandriner gebracht hatte, wurde später das Theater in Hamburg eröffnet. Lessing aber spottete von dem preisgekrönten Dichter: „Wenn Hinkende um die Wette laufen, so bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel kommt, doch noch ein Hinkender."

Wenn man sich an die Kritik erinnert, die Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie" in ähnlicher Schärfe wie gegen Cronegks „Olint und Sophronia" auch gegen Weißes „Richard III." richtete, so läßt sich mit Sicherheit schließen, daß die beginnenden Bühnenerfolge seines Jugendfreundes Weiße ihm nicht eben eine große Genugthuung für Brawes Unterliegen gewähren mochten. In erster Studentenzeit hatte er gemeinsam mit Christian Felix Weiße (1726—1804) französische Trauerspiele übersetzt, um sich dadurch freien Eintritt zu den Vorstellungen der Neuberschen Truppe zu verdienen. Weiße wurde als Kreissteuereinnehmer in Leipzig dauernd ansässig. Auf Lessings Empfehlung übernahm er 1759 die Leitung der von Nicolai gegründeten „Bibliothek", die unter ihm ein Herd vorsichtiger Mittelmäßigkeit und kritischer Leisetreterei wurde. Als Spittel invalider Poeten verhöhnten die „Xenien" „die Leipziger Geschmacksherberge". Aber der Masse der Schriftsteller und des Publikums wußte es Weiße als Dichter wie als Kritiker recht zu machen. Ohne jemals einen entschiedenen Schritt vorwärts zu thun, verstand er sich darauf, seinen zahlreichen Dichtungen durch eine geschickte Mischung von Altem und Neuem immer den Erfolg zu sichern. Er schloß sich der Anakreontik mit scherzhaften, der Kriegslyrik mit Amazonenliedern an, die weder bei Preußen noch Sachsen Anstoß erregen konnten. Und ebenso geschickt lobt er in der Einleitung zu seinen Trauerspielen („Beytrag zum Deutschen Theater", 1759—68) zugleich die Wohlanständigkeit und Regelmäßigkeit der Franzosen wie die großen tragischen Situationen, Charaktere und Leidenschaften der

Engländer. Demgemäß behandelt er „Richard III.“ streng nach französischer Schablone und macht aus „Romeo und Julie“ ein bürgerliches Trauerspiel, das trotz seiner erschreckend prosaischen Verballhornung lange auf deutschen Bühnen Entzücken erregte.

Verdienter war der Beifall für seine Lustspiele, und mit seinen komischen Opern wurde er von 1765 an der beliebteste und am meisten gespielte deutsche Theaterdichter vor Iffland und Kotzebue. Zu diesem Erfolge des deutschen Singspiels trug freilich der treffliche Johann Adam Hiller (1728—1804) durch seine Musik nicht weniger bei als der Dichter, der zudem das Beste sehr oft englischen und französischen Vorbildern schuldete. Aber Hiller und Weiße arbeiteten so gut zusammen, wie es in der Oper seltene Ausnahme war, und schufen wirklich ein deutsches Singspiel, das in seiner Anmut und Harmlosigkeit mehr als zwei Jahrzehnte das Vergnügen der noch nicht anspruchsvollen Zeitgenossen war und ehrenvolle Anerkennung in der Geschichte des deutschen Theaters verdient. Weiße selbst zeigt sich uns von der günstigsten Seite in seinen für den eigenen Hausgebrauch gedichteten „Liedern für Kinder“ und der sich daran anschließenden Vierteljahrsschrift „Der Kinderfreund“ (1775—82) mit dem „Briefwechsel der Familie des Kinderfreundes“.



Titelblatt von S. Geßners „Schriften“, von ihm selbst radiert. Vgl. Text, S. 482.

Als Weiße die Leitung der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ übernahm, hatte Lessing bereits Leipzig, das ihm durch den Weggang Kleists verleidet war, wieder mit Berlin vertauscht. Statt der vielen begonnenen Dramen war in Leipzig nur seine Fabeltheorie fertig ausgearbeitet worden, die er 1759 zugleich mit neunzig Fabeln veröffentlichte. Im Gegensatz zu Lafontaine und den deutschen Fabeldichtern wählte er Prosa und verwarf alle Ausschmückung im Vortrag. Er schränkte die Fabel eigentlich auf den durch ein Gleichnis erläuterten moralischen Lehrsatz ein. In der Wolfenbütteler Zeit hat er dann noch an eine Geschichte der Fabel gedacht und Einzeluntersuchungen dafür ausgearbeitet, wie er 1771 eine Sammlung seiner Sinngedichte mit Anmerkungen über das Wesen des Epigramms ausstattete, sich dabei aber zu einseitig an den römischen Epigrammatiker Martial hielt. Von Lessings Teilnahme für die Epigrammdichtung legt auch die Erneuerung und Auswahl von Logaus Sinngedichten, die er 1759 gemeinsam mit Ramler unternahm, Zeugnis ab.

Im erneuten Zusammensein der Berliner Freunde mochten die Urteile über die Neuigkeiten der Litteratur, von denen die Leipziger Meßberichte zweimal im Jahre regelmäßig Kunde brachten, lebhaft genug erörtert werden. Dabei mußte sich der Wunsch regen, die kritische Überzeugung und bessere Einsicht auch nach außen hin wirksam für die Litteraturentwickelung zur Geltung zu bringen. Und da kein geeignetes kritisches Organ dafür vorhanden war, so schuf man ein neues, für das dann gleich die freieste Form der Mitteilung gewählt wurde, die Briefform, deren sich Lessing und Nicolai bereits früher erfolgreich bedient hatten. Erklärte sie Lessing doch bei anderer Gelegenheit einmal für die allerkommodeste und nicht eben die schlechteste Form

von Buchmacherei. Was sie durch Mangel der Ordnung verliere, gewinne sie durch Leichtigkeit wieder, und selbst Ordnung sei in solchen einseitigen Dialog, in dem man den Abwesenden nicht zu Worte kommen lasse, leichter hineinzubringen als Lebhaftigkeit in eine didaktische Abhandlung. Als diesen abwesenden Mitunterredner und Empfänger aber dachte sich Lessing dabei seinen lieben Kleist.

Die Einleitung zu den „Briefen die neueste Litteratur betreffend", die vom 4. Januar 1759 bis zum 4. Juli 1765 alle Donnerstage in der Nicolaischen Buchhandlung zu Berlin ausgegeben wurden, erzählt in der That, die Briefe seien an einen bei Zorndorf verwundeten verdienten Offizier gerichtet, der seine Berliner Freunde ersucht habe, ihm die Lücke ausfüllen zu helfen, die der Krieg in seine Kenntnis der neuesten Litteratur gerissen habe. So trat auch äußerlich der Zusammenhang dieser Berliner Litteraturbriefe, die durch ihre Kritik auf allen Gebieten der litterarischen Produktion eingreifen sollten, mit der großen Kriegszeit hervor. Und es war fürwahr kein Zufall, daß diese von frischer Kampflust und überlegener Sicherheit erfüllten kritischen Briefe gerade während der Kriegsjahre von Berlin ausgingen.

Lessing selbst hat zu den 333 Nummern nur 54, und diese fast sämtlich in den sieben ersten von den dreiundzwanzig Teilen der Litteraturbriefe beigesteuert. Er führte die Zeichen A., E., G., L., O., am häufigsten Fll. Als er ausschied, zogen Mendelssohn (D., K., M., P., Z.) und Nicolai (S. T.) den Frankfurter Professor Thomas Abbt (B. C.) zur Mitwirkung heran, der das Rad wieder ins Laufen brachte und über ein Fünftel des ganzen Werkes schrieb. Resewitz, Sulzer und Grillo steuerten nur ein paar unbedeutende Briefe bei. Obwohl Herder, als er in seinem Erstlingswerke, den „Fragmenten", 1767 eine Beilage zu den Berliner Briefen gab, sich hauptsächlich durch die von Abbt herrührenden Briefe angezogen fühlte, so verdanken die Litteraturbriefe ihre geschichtliche Stellung doch Lessing. Die anderen Mitarbeiter führten eigentlich bloß seine Anregungen weiter aus, suchten in seinem Geiste zu urteilen. So viel Mühe sich Mendelssohn dabei auch gab, so zeigen doch manche seiner Kritiken, wie z. B. die über Rousseaus „Héloise", nicht den wünschenswerten sicheren Blick für das Bedeutende einer neuen Erscheinung.

Lessing war es, der zunächst unter den handwerksmäßigen Übersetzern fürchterliche Musterung hielt und dabei auch seinen alten kleinlichen Gegner, den Professor Johann Jakob Dusch in Altona, der „Moralische Briefe" und Lehrgedichte nach Popeschem Vorbild verfertigte, nicht schonte. Lessings Forderung nach einer Geschichtschreibung in deutscher Sprache für weitere Kreise der Gebildeten ist dann in den Litteraturbriefen noch öfters aufgetaucht; erfüllt sollte sie erst durch den Dichter des „Don Karlos" werden. Mit der Kritik Wielands, der eben anfing, die ätherischen Sphären zu verlassen und mit Verzicht auf die seraphischen Empfindungen unter den Menschenkindern zu wandeln, nahm Lessing seinerseits eine von Nicolai bereits in seiner früheren Briefsammlung gegebene Anregung wieder auf. Dagegen widerlegte er Nicolais Kritik in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften", die für Klopstocks Poesie so gar kein Verständnis zeigte, mit warmem Lobe des kunstsinnigen Dichters und seines Werkes. Auf Klopstocks geistliche Lieder vermochte Lessing in einem späteren Briefe dies Lob freilich nicht auszudehnen. Und gerade Lessing sollte bald darauf Veranlassung erhalten, in den Litteraturbriefen dem Kopenhagener Kreise scharf entgegenzutreten. Cramers Verquickung von Theologie und Philosophie und noch mehr seine Behauptung, ohne positives Religionsbekenntnis könne niemand ein ehrlicher Mann sein, wies Lessing mit gerechter sittlicher Entrüstung zurück. Es war ein kleines Vorspiel der Wolfenbütteler Kämpfe um die Freiheit des Denkens.

In den Litteraturbriefen trat nun Lessing auch zum ersten Male für Shakespeare ein, den er bei Herausgabe seiner beiden früheren dramaturgischen Zeitschriften noch nicht gekannt hatte. Freilich begnügte er sich fürs erste damit, das Schlagwort auszugeben, dem erst die „Hamburgische Dramaturgie" den Beweis nachliefern sollte. Nicht an Corneille und Racine, die der deutschen Denkungsart nicht gemäß seien, sondern an Shakespeare, der den Mustern der Alten „in dem Wesentlich näher stehe als die Franzosen", hätte Gottsched unser Theater heranbilden sollen. Für die geschichtliche Entwickelung, wie sie leider einmal war, ist der Vorwurf gegen Gottsched wohl nicht zutreffend. Aber 1759 gab er zu dem jetzt erst möglich und notwendig gewordenen Fortschritt Anstoß. Seine Behauptung suchte Lessing durch ein Beispiel, die Mitteilung einer Szene aus seiner eigenen Faust-Dichtung, zu bekräftigen.

Ob Lessing einen seiner Faustpläne, mit denen er sich 1759 in Berlin und dann wieder in Hamburg beschäftigte, wirklich ausgeführt hat, ist nicht ganz sicher. Erhalten sind uns nur dürftige Reste. Aber in der langen Geschichte der Faust-Dichtungen nimmt er schon durch diese eine hervorragende Stellung ein. Er zuerst hat in dem verachteten Volksschauspiel, wie es aus Marlowes Tragödie verwildert hervorgegangen war, den geistigen Gehalt erkannt und den Mut gehabt, ihn trotz Mendelssohns Abraten für die Kunstlitteratur zu gewinnen. Alle Faust-Dichter der Sturm- und Drangzeit, Goethe nicht minder wie der Maler Müller und Klinger, sind durch Lessing auf den fruchtbaren Stoff hingewiesen worden. Und er zuerst hat mit dem theologischen Verdammungsurteil des 16. Jahrhunderts, das den hoffärtigen Spekulierer rettungslos zur Hölle fahren ließ, gebrochen.

Mit dem von Thomas Dekker stammenden Teufelsvorspiel leitet Lessing stimmungsvoll in einer gotischen Kirchenruine sein Trauerspiel ein, um nach der Teufelsberatung das Stück selbst mit dem von Marlowe bis Grabbe unverrückbar feststehenden Eingangsmonolog in Fausts Studierzimmer zu eröffnen. Auf seine Beschwörung erscheint ihm ein Teufel in der Gestalt des Aristoteles. Eine Unterredung Fausts aus dem zweiten Aufzuge, in der Faust von sieben Geistern als den schnellsten jenen erwählt, der so schnell ist wie der Übergang vom Guten zum Bösen, bildet die in den Litteraturbriefen mitgeteilte Szene. Als aber die Teufel endlich Grund haben, das Triumphlied über den verführten Jüngling Faust anzuheben, lehrt ihnen eine himmlische Stimme, daß ein Phantom sie geäfft, der wirkliche Faust indessen — gleich dem Helden in Grillparzers Märchenkomödie „Der Traum ein Leben" — alles zu seiner Warnung nur geträumt habe. „Ihr habt nicht über Menschheit und Wissenschaft gesiegt; die Gottheit hat dem Menschen nicht den edelsten der Triebe (die Wißbegierde) gegeben, um ihn ewig unglücklich zu machen." Das ist der ganze Lessing, der sich vom ewigen Vater lieber den Trieb nach Wahrheit als ihren Besitz erbitten möchte. Aber das Poetisch-Phantastische, wie es von einer richtigen Faust-Dichtung nun einmal nicht zu trennen ist, wäre bei ihm doch wohl dem Verstandesmäßigen gegenüber etwas zu kurz gekommen.

Seine Faustdichtung wurde, obwohl er Gleim schon eingeladen hatte, zur Aufführung von Halberstadt nach Berlin zu kommen, ebenso wie die Mitarbeit an den Litteraturbriefen plötzlich abgebrochen. Lessing ertrug es nicht, während Kriegsthaten die Welt erfüllten, Berlin selbst bald Österreicher, bald Russen vor oder in seinen Mauern sah, immer hinter dem Schreibtisch zu sitzen. Er fand es „wieder einmal Zeit, mehr unter Menschen als unter Büchern zu leben". Beim Generalgouverneur von Schlesien, seinem „alten ehrlichen Tauentzien", dessen Bekanntschaft er noch dem unvergessenen Freunde Kleist verdankte, trat er als Gouvernementssekretär zu Breslau in Dienst. Aus dieser Zeit stammt Tischbeins Lessingbild, das ihn in halbmilitärischer Tracht, frei und stolz mit scharfem Auge in die Welt blickend, darstellt (vgl. die Tafel bei S. 467). Das bunte Soldatenleben in der schlesischen Hauptstadt und ab und zu im Feldlager war das Gegengewicht, das nach Goethes Charakteristik Lessings mächtig arbeitendes Innere brauchte. Die Berliner Freunde, von denen er ohne Abschied gegangen war, jammerten, daß der scharfsinnige Lessing für die Wissenschaft verloren sei. Er aber schrieb, während er sich in Breslau trotz aller Zerstreuung und Spiellust in das Studium Spinozas vertiefte, den „Laokoon" und „Minna von Barnhelm" vorbereitete, zielbewußt für sich die Worte nieder: „Ich will mich eine Zeitlang als ein häßlicher Wurm einspinnen, um wieder als ein glänzender Vogel an das Licht zu kommen."

Während Lessing in Breslau (Oktober 1760 bis April 1765) sich aus nächster Nähe den Kampf um Preußens Stellung und Zukunft ansah, hatte ein Unterthan des Königs von Preußen mit geistigen Waffen der Menschheit ein unermeßliches, edelstes Gebiet aufs neue erobert. 1764 ließ Johann Joachim Winckelmann seine „Geschichte der Kunst des Altertums" erscheinen. In großartigster Weise wurde hier seine allezeit festgehaltene Absicht ausgeführt, „ein Werk zu

liefern, dergleichen in deutscher Sprache, in was vor Art es sey, noch niemals ans Licht getreten, um den Ausländern zu zeigen, was man vermögend ist zu thun". Auch in keiner anderen modernen Sprache war dergleichen Werk noch geschrieben worden. Wohl hatten die Franzosen (Graf Caylus, Dubos) sich bereits eifrig mit der antiken Kunst beschäftigt. Auch der Professor Johann Friedrich Christ in Leipzig (1700—1756), einer der ganz wenigen, deren Vorlesungen den Studenten Lessing zu fesseln vermochten, hatte die Erklärung antiker Kunstdenkmäler in das philologische Studium hereinzuziehen begonnen und eine Historie der Malerei neuerer Zeiten in Aussicht genommen. Ebenso hatte der Dresdener Galeriedirektor Christian Ludwig Hagedorn, der jüngere Bruder des Hamburger Dichters, 1762 mit seinen deutsch geschriebenen „Betrachtungen über die Mahlerey" bei Künstlern und Kunstfreunden große Anerkennung gefunden. Noch waren aber die ästhetische Betrachtungsweise und der unmittelbar praktische Zweck, den Künstlern Anleitungen zu geben, die einzigen Gesichtspunkte.



Johann Joachim Winckelmann. Nach dem Gemälde von A. Maron, 1767, wiedergegeben in W. v. Seydlitz, „Historisches Porträtwerk".

Auch Winckelmann ging in seiner Dresdener Erstlingsschrift, den „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey- und Bildhauer-Kunst" (1755), noch nicht wesentlich über diesen Gesichtskreis hinaus. Und seine Theorie, die vom denkenden Künstler fordert, sich als Dichter zu zeigen und „Figuren durch Bilder, das ist allegorisch zu mahlen", blieb stets seine schwache Seite. Eben gegen diese Bevorzugung der Allegorie und die Vermischung der dichterischen und malerischen Aufgabe richtet Lessing im „Laokoon" den Hauptangriff. Aber in Winckelmanns Erstlingsschrift ist auch bereits die alte griechische Kunst als Quelle und Norm des guten Geschmacks bezeichnet. Schon in diesen „Gedanken" findet sich die berühmte Erklärung, die auch für die Kunstgeschichte maßgebend blieb:

„Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung wie im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele."

Hier nun stellt sich ihm Lessing entgegen. Die Thatsache gibt er ohne weiteres zu — für die bildende Kunst. Er bestreitet sie entschieden für die Werke der Dichtkunst. Der Laokoon des Vergil und des Sophokles Philoktet zeigen den äußersten Schmerz und schreien, während der Laokoon der Bildhauer es nicht thue. Er unterläßt dies aber, nicht um die gesetzte Seele zu zeigen, sondern weil durch Wiedergabe äußersten Schmerzes der Bildhauer und Maler seine Aufgabe, Darstellung der schönen Natur und idealischen Schönheit, verfehle. Deshalb lasse der griechische Maler Timanthes bei Opferung der Iphigenie — das Gemälde ziert das Titelblatt von Winckelmanns „Gedanken" — Agamemnon sein Antlitz verhüllen. Der Vaterschmerz würde es unschön verzerren. Falsch sei es indessen, diese vom bildenden Künstler mit Recht geforderte Schönheit nun als moralische Schönheit der Charaktere vom Dichter zu fordern, wie bisher geschehen ist, denn beide arbeiten mit ganz verschiedenem Material. Der Künstler wirkt mit natürlichen, d. h. den für die Augen sinnlichen Mitteln von Stein und Farbe im Raume; seine Gestalten bleiben nebeneinander vor unserem Auge stehen. Die Poesie hat nur willkürliche Zeichen, d. h. das Wort, mit dem wir eben eine bestimmte Vorstellung zu verbinden gewohnt sind. Doch „was uns Rose heißt", sagt Shakespeares Julia, „wie es auch hieße, würde lieblich duften". Von den Worten verschlingt eines das andere; sie tönen und vergehen in der Zeit. Und so kommt Lessing zur Bekämpfung und Verwerfung des seit Simonides und Horaz unwandelbar gelehrten „Ut pictura poesis" (die Poesie ist wie die Malerei). So fest stand seit der Renaissance die auch noch von Breitinger und Winckelmann wie von den Kunstlehrern aller Völker als selbstverständlich angenommene Anschauung, daß schon Opitz an einen befreundeten Maler geschrieben hatte, das wisse „auch ein Kind,

> daß dein' und meine Kunst Geschwisterkinder sind:
> wir schreiben auf Papier, ihr auf Papier und Leder,
> auf Holz, Metall und Grund; der Pinsel macht der Feder,
> die Feder wiederum dem Pinsel alles nach.
> Dies ist's . . . . daß euer edles Mahlen
> Poeterey, die schweig', und die Poeterey
> ein redendes Gemähld' und Bild, das lebe, sey.

Der ganze scharf sondernde Verstand eines Lessing war nötig, um eine derart festgewurzelte falsche Theorie anzugreifen und siegreich anzugreifen. Denn wie viel des Anfechtbaren und Irrigen man Lessings „Laokoon" auch mit Grund vorwerfen mag, an der Richtigkeit, oder, um Goethes Worte zu gebrauchen, an der Herrlichkeit der Haupt- und Grundbegriffe, durch die der vortreffliche Denker Lessing aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Denkens leitete, ward nicht mehr gerüttelt.

Die Unlösbarkeit der Betrachtung von Winckelmanns Schriften und Lessings „Laokoon" ist hiermit bereits bestimmt genug nachgewiesen. Allein so, wie es demnach scheinen könnte, als ob Lessing nur auf Grundlage halbrichtiger Ansichten Winckelmanns Wesen und Aufgabe der bildenden und redenden Künste feststelle, ist das Verhältnis der beiden keineswegs. Wohl wirken beide sich gegenseitig ergänzend und berichtigend zusammen, Winckelmann seinerseits völlig unberührt von Lessings Vorgehen; aber beide haben von Anfang an doch auf sehr verschiedenen Wegen ganz verschiedene Ziele ins Auge gefaßt.

Ziemlich genau vermögen wir, dank Karl Justis umsichtiger Forschung, die Quellen und Bächlein zu überschauen, die in den Strom von Winckelmanns Bildungsgang einmündeten. Wir sehen Winckelmann mit eiserner Willenskraft, aber freudlos sich eine Stellung erkämpfen in dem emsigen, widerspruchsreichen Kunsttreiben der sächsischen Hauptstadt, die zwar für die Dichtkunst nie viel übrig hatte, aber als Mittelpunkt der Rokokokunst in Deutschland dem künftigen Kunsthistoriker die bestmögliche Vorbereitungsschule war. Und wir atmen auf mit ihm, wenn sich ihm endlich die Freiheit und Größe des römischen Kunstlebens eröffnet zum glücklichsten, folgenreichsten Wirken, das nur zu früh durch den Dolch eines schändlichen Raubmörders in Triest am 8. Juni 1768 sein Ende finden sollte.

Aber wie in der Seele des armen Schustersohnes aus der nüchternen Mark (geboren in Stendal am 9. Dezember 1717) der Sinn und das Verlangen nach unsterblich hellenischer Schönheit, ihr tiefstes Verständnis aufleuchteten, das bleibt doch ebenso das jeder Forschung unzugängliche Geheimnis des Genius, wie Winckelmann selbst die Schönheit gepriesen hat „als eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unergründlichen Wahrheiten gehört". In den schulmeisterlichen Leidensjahren als Konrektor zu Seehausen wie in der nicht viel mehr befriedigenden Thätigkeit als Hilfsarbeiter an der großen deutschen Reichsgeschichte des Grafen Bünau bildeten die griechischen Schriftsteller seine Welt. Daneben haben in Dresden der Maler Adam Friedrich Öser, dem bald auch der Leipziger Student Goethe seine künstlerische Erziehung danken sollte, in Rom der Maler Anton Raphael Mengs, in dem den Zeitgenossen Raffael selbst wieder aufgelebt schien, ihn in das Technische der Künste eingeführt und entscheidende Einwirkung auf seine Ansichten ausgeübt. Auch im „Laokoon" und in Goethes Kunsturteilen sind Anregungen erkennbar, die von Mengs' Schriften, hauptsächlich von seinen „Gedanken über die Schönheit" (1762), ausgehen.

Für Winckelmann bildeten die griechischen Studien, die in Deutschland noch immer zumeist als theologisches Hilfsmittel betrieben wurden, den Weg, um zur Erklärung der antiken Kunstwerke zu gelangen. Wohl hatte man seit dem Beginn der Renaissance auch ihnen teilnehmende Aufmerksamkeit geschenkt, aber sie dienten eher zur Erläuterung der Texte als umgekehrt. „Das Wachstum, die Veränderung und den Fall der Kunst nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler zu lehren und dieses aus den übriggebliebenen Werken des Altertums zu beweisen", eine Geschichte der alten Kunst zu geben, daran hatte keiner der Buchgelehrten gedacht, die sich vor Winckelmann mit ihren einzelnen Erscheinungen beschäftigt hatten. Mit diesem geschichtlichen Erfassen der Aufgabe und ihrer Lösung durch das künstlerisch begeisterte und doch wieder philologisch prüfende Schauen der Quellen, d. h. der Kunstwerke selbst, hat Winckelmann für die geschichtliche Erkenntnis auch der Dichtung die Wege gewiesen. Mochte immerhin dabei zwischen ihm und Herder der Gegensatz hervortreten, daß Winckelmann in der Kunst der Griechen den für alle Zeiten und Völker höchsten Kanon des Schönen zur Nachahmung aufstellte, Herder die tausendquellig durch die Länder und Zeiten fließende Dichtung in ihrer charakteristischen Besonderheit aufzufassen lehrte: durch die geschichtliche Betrachtung der größten und reichsten Kunstperiode im Leben der Menschheit wurde für die Geschichte der Kunst und Dichtung überhaupt das folgenreiche Beispiel gegeben. Eine Geschichte der griechischen Dichtung als Seitenstück zu Winckelmanns antiker Kunstgeschichte auszuführen, war der erste große Plan des Romantikers Friedrich Schlegel. So hat Winckelmann selbst in eine Epoche und in einen Kreis hineingewirkt, der im Gang der Entwickelung dazu berufen war, gegenüber der Einseitigkeit des klassischen Ideals auch anderen Kunstrichtungen Teilnahme zu erobern.

Die Frage nach den günstigen oder schädlichen Wirkungen, welche der enge Anschluß unserer Klassiker an die Antike zur Folge hatte, ist uns bereits bei Klopstocks Einführung der antiken Silbenmaße aufgestoßen. Mit Winckelmann tritt sie in den Mittelpunkt fortwirkender Betrachtung. Wird doch eben in der Gegenwart wieder mit neu erregtem Eifer gegen und für die Lehren des Begründers der Kunstgeschichte gekämpft. Es besteht zwischen Klopstock und Winckelmann kein unmittelbarer Zusammenhang. Nicht den „Messias", sondern sein altes evangelisches Gesangbuch ließ sich Winckelmann, der in Dresden den Übertritt zum Katholizismus als eine bloße Formsache vollzogen hatte, um zu dem heißersehnten römischen Aufenthalte zu gelangen, nach Italien nachschicken. Seine Denkweise war stets von aller christlichen Sinnesart

entfernt, durchaus heidnisch. Aber ein innerer geistiger Zusammenhang ist zwischen je Aneignung der antiken Silbenmaße für die deutsche Litteratur und der Erschließung der anti Kunstwelt, die durch einen Deutschen in deutscher Sprache erfolgte, doch zweifellos vorhand Die Deutschen übernahmen mit Winckelmann die Führung in den Altertumsstudien; das Alte tum und ein Franzose widersprechen einander, erklärte Winckelmann, vielleicht mehr energisch a ganz gerecht. Aber wie lange hatte unsere Litteratur nur aus den Händen der Holländer u Franzosen die angeblich antiken Vorbilder zur Nachahmung empfangen.

Mit Christian Gottlob Heynes Antritt seiner Göttinger Professur (1763) beginnt ein neue Zeit in der Geschichte des philologischen Studiums an den deutschen Universitäten. Alexan der von Humboldt hat ihn als sein Zuhörer in freilich übertreibender Begeisterung als den Mann gepriesen, dem das 18. Jahrhundert am meisten verdanke. Allein nicht nur Heynes preisgekrönte Lobschrift auf Winckelmann zeigt, wie viel das Göttinger Schulhaupt dem Kunsthistoriker verdankte, der nach Rom gekommen war, denjenigen, die Rom nach ihm sehen würden, „die Augen ein wenig zu öffnen“. Wie dankerfüllt ging Goethe in Rom den Spuren des guten, verständigen Mannes nach, dem es „auch so deutsch ernst um das Gründliche und Sichere der Altertümer und der Kunst war“. In den „Propyläen“ und dem Buche „Winckelmann und sein Jahrhundert“ hat dann Goethe 1805 im Verein mit dem Kunsthistoriker Heinrich Meyer und dem philologischen Homer-Kritiker Friedrich August Wolf das Evangelium Winckelmanns von der antiken Schönheit als der einzigen Lehrmeisterin des Künstlers neben der Natur wieder vorgetragen, eben in dem Augenblicke, als in der deutschen Kunst christlich-mittelalterliche Ideale zur Herrschaft gelangten. Die moderne Kunst des 19. Jahrhunderts hat sich in der Folge erst nach Überwindung der Einseitigkeit beider Richtungen entwickelt.

Allein gerade wenn wir von der Kunst den innigen Zusammenhang mit den Ideen und besten Bestrebungen der jeweiligen Gegenwart verlangen, werden wir in Winckelmanns Lehren und Idealen, die Goethe schon durchÖsers Unterricht vertraut wurden, dieser modernen Forderung Genüge geleistet finden. Nach einer reineren, von der reizend bunten Laune des Rokoko nicht gefärbten Auffassung der Antike ging das Streben der Zeit. Uns erscheint das meiste der so entstandenen Werke verfehlt und unantik. Aber in Klopstocks antiken Silbenmaßen und Ramlers Horazischer Pose wie in Geßners Idyllen, in Abbts Nachahmungen taciteischen Stiles wie in Glucks Reformopern „Alkestis“ und „Orpheus“ und selbst in Goethes entrüsteter Satire wider Wielands Modernisierung des Griechentums („Götter, Helden und Wieland“) macht sich eine Winckelmann verwandte Sehnsucht geltend. Keinem aber ist es wie dem Verfasser der „Kunstgeschichte des Altertums“ gelungen, „das Land der Griechen mit der Seele suchend“, es auch wirklich als erster zu entdecken und anderen den Zugang dahin zu eröffnen.

Freilich in einer seine antiken Kunststudien abschließenden Schrift, in der Untersuchung „Wie die Alten den Tod gebildet“, ist der Winckelmannsche Schönheitsdrang, der nur in der Antike Befriedigung finden konnte, auch bei Lessing voll zum Ausdruck gekommen. Und mit seiner ästhetischen Anleitung zum Verständnisse Homers und Sophokles' darf sich Lessing im „Laokoon“ wohl Winckelmann anreihen. Ja, man darf Lessing und Winckelmann nebeneinander stellen, sobald man sich nur klar wird, daß für Lessing, den Dichter und Lehrer der Dichtkunst, die Herbeiziehung der bildenden Künste ebenso nur Mittel zum Zwecke ist, wie es bei Winckelmann die Dichter für seine Erklärung der Kunstwerke sind.

Um eine Lücke in Bayles „Kritischem Wörterbuch“ auszufüllen, wie er früher Nachträge zum Jöcherschen „Gelehrtenlexikon“ geliefert hatte, begann Lessing noch während der Mitarbeit

besten wüßten, aus welchen das Vorhergehende u. Folgende am begreiflichsten wird.

Aber es kann auch der Maler in seiner fortschreitenden Nachahmung nur eine einzige ~~Nachahmung~~ Eigenschaft der Körper nützen und müßte daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erhält, von welcher er ihn braucht.

Hierdurch erklärt sich die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, u. der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockne Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestätiget fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst wäre, die mich darauf ~~[illegible]~~ gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des ~~[illegible]~~ Griechen Schilderungen erklären, so wie der entgegengesetzte

an den Litteraturbriefen einen Artikel über Sophokles, aus dem sich sehr rasch in der Anlage ein ganzes Buch entwickelte, das eine Geschichte der attischen Tragödie in sich einschließen sollte. Mit dem Verlassen Berlins geriet das Werk ins Stocken. In Breslau kam er nur dazu, die verschiedensten Bemerkungen, Spuren, Entdeckungen, Aussichten, die zur Erläuterung antiker Künste dienen konnten, zu sammeln, Grillen eines „Menschen von unbegrenzter Neugierde, ohne Hang zu einer bestimmten Wissenschaft". Allmählich schlossen sich diese Kollektanea doch zu einem Buche zusammen. Nach seiner Rückkehr nach Berlin konnte er es 1766 erscheinen lassen: „Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Teil." (Vgl. die beigeheftete Tafel „Ein Kapitel aus Lessings ‚Laokoon'").

Zu diesen „Erläuterungen" hatte ihn vor allem Winckelmanns „Kunstgeschichte" bewogen, die ihm mitten zwischen der Ausarbeitung des 25. und 26. Abschnittes zuging. Aber das waren eben Abschweifungen, die er sich als Spaziergänger gestattete. Das Ziel blieb die Befreiung der Dichtkunst von den ihr unlösbaren Aufgaben, zu welchen sie durch den Wettkampf mit der bildenden Kunst gezwungen wurde. Nur aus dem Nachweis der Abhängigkeit von den technischen Mitteln, mit denen Dichtkunst und Malerei wirken, und aus der Einsicht in die Verschiedenheit dieser Mittel konnte die notwendige Klärung hervorgehen. Wie er den beiden Künsten nach ihren Mitteln je Raum und Zeit zuweist und nur für die sichtbar bleibende Kunst die Darstellung der Schönheit als Gesetz gelten läßt, das ward bereits im Zusammenhang mit Winckelmanns entscheidenden Sätzen hervorgehoben. Lessing nennt noch nicht das Charakteristische als Aufgabe der Dichtkunst, ja er würde vor diesem Verlangen vielleicht zurückscheuen, aber im Keime liegt diese ästhetische Forderung der Sturm- und Drangzeit doch schon in seiner Befreiung der Dichtkunst von der Vorführung der moralisch schönen Charaktere und der bloßen Schilderungen (descriptive poetry).

Wie Lessing seine Belehrung durch eine Fülle wohlgewählter Beispiele aus Homer, Sophokles, Vergil und, um den Irrtum der Modernen zu zeigen, aus Hallers „Alpen" auf der einen Seite, unter fortwährenden Auseinandersetzungen mit Winckelmann anderseits aus der antiken Kunstgeschichte vorbringt, das macht den unnachahmlichen Reiz des Werkes aus. Selbst in den Fällen, in denen Lessing irrt, bleibt die Art, wie er uns Zug für Zug an der Untersuchung Anteil nehmen läßt, unendlich lehrreich. Da es sich ja gerade um die Ziehung fester Grenzlinien zwischen der redenden und bildenden Kunst handelt, so wird nur des Trennenden, nicht des Gemeinsamen gedacht. Es ist wirklich wahr, daß die Historien- und Landschaftsmalerei bei Lessing, der überhaupt viel mehr den Bildhauer als den Maler im Auge behält, keineswegs zu ihrem Rechte kommen. Nicht, was die einzelne Kunst überhaupt leisten kann, sondern nur worin sie ihr Höchstes leisten kann und soll, will er bestimmen. Und das ist ihm eben für die bildende Kunst der schöne menschliche Körper, für die Dichtkunst die Handlung.

Die Handlung ist aber nirgends so sehr wie im Drama Inhalt der Dichtkunst. Und wie die Untersuchung über die Sophokleische Tragödie wahrscheinlich den Ausgangspunkt der im „Laokoon" zusammengefaßten Studien gebildet hat, so sollte der zweite und dritte Teil des „Laokoon" auch hauptsächlich mit dem Drama sich beschäftigen. Als Herders und Garves gehaltvolle Besprechungen des „Laokoon" erschienen waren, meinte Lessing, noch keiner habe sich träumen lassen, worauf er eigentlich hinaus wolle. Entwürfe und der Brief, in dem er Nicolai von seinem Plane spricht (26. Mai 1769), geben darüber Andeutungen. Der trennenden Untersuchung über Wesen, Mittel und Aufgabe der einzelnen Künste, zu denen auch Musik und Tanzkunst kommen, sollte die Erörterung eines möglichen Zusammenwirkens folgen. Dies Zusammenwirken finde am vollendetsten im Drama statt, das schon Aristoteles als die höchste, ja einzige Poesie bezeichnet habe. In ihm wandeln sich durch Vorführung der wirklichen Personen und Handlung die willkürlichen Zeichen der Poesie in natürliche. Besonderen Wert legt Lessing dabei der Verbindung der aufeinander folgenden hörbaren willkürlichen Zeichen der Poesie mit jenen der aufeinander folgenden hörbaren natürlichen Zeichen der Musik bei. Zwar in der vorhandenen französischen und italienischen Oper sei diese Aufgabe nicht gelöst, da in ihnen stets eine Kunst zur bloßen Hülfskunst der anderen herabgedrückt werde. Wir müßten nach einer Verbindung streben, in der, ähnlich wie im antiken Drama, die eine Kunst sich „nach der anderen richtet, und wenn ihre verschiedenen Regeln in Kollision kommen, die eine der anderen so viel nachgibt als möglich". Besonders Guhrauer und Blümner haben in ihren Laokoonstudien hervorgehoben, daß diese Ideen Lessings für eine Reform der Oper mit Richard

Wagners Theorie und Praxis des Musikdramas zusammenfallen. Auch Wagner ist 1851 erst nach einer trennenden Untersuchung über das Wesen der Musik und der dramatischen Dichtkunst in den beiden ersten Teilen von „Oper und Drama" schließlich im dritten zur Darlegung der Bedingungen gelangt, unter denen Dicht- und Tonkunst im Drama der Zukunft harmonisch zusammenwirken könnten.

Richard Wagner vermochte selbstverständlich von den erst 1869 veröffentlichten Laokoonentwürfen keine Kenntnis zu haben. Merkwürdig dagegen erscheint es, wie Lessing ganz verborgen bleiben konnte, daß eine solche Oper, wie er sie unter Vermeidung der italienischen Arien- und recitativisch französischen Oper wünschte, bereits seit dem 2. Oktober 1762 in dem „Orpheus" des Oberpfälzers **Christoph Wilibald Gluck** (1714—87) vorlag. Und eben 1769 wurden die Grundsätze, nach denen sie geschaffen worden war, in der Widmung der zweiten Reformoper „Alkestis" auch theoretisch von dem Wiener Meister, dem es so echt deutscher Ernst um die Herstellung eines wahren Dramas war, vorgetragen.

Von der außergewöhnlichen dramatischen Bedeutung der „Alkestis" mußte Lessing Kenntnis haben, denn Sonnenfels hat seine „Briefe über die wienerische Schaubühne" mit einer begeisterten Anpreisung des neuen, einfachen Stils, den Gluck eingeführt habe, begonnen und in dem gegen Klotz polemisierenden Schlußworte der „Briefe" auch bereits auf die Vorrede hingewiesen, in welcher der Dichter und Tonsetzer Gluck von seinen Grundsätzen Rechenschaft ablege. Freilich mochte Lessing mehr auf Nicolais Urteil geben als auf das von Sonnenfels, und Nicolai stand als echter Berliner Kritiker an der Spitze jener Gluck feindlichen Kunstrichter und Tonangeber, die, wie Gluck in der Widmung von „Paris und Helena" voll Entrüstung klagte, „zu allen Zeiten dem Fortschritte der Kunst tausendmal nachteiliger waren als die Unwissenden, jene unglücklicherweise sehr zahlreiche Klasse von Menschen, die gegen eine Methode wüten, welche, wenn sie sich begründet, ihre eigene Anmaßung zu vernichten droht".

In der Wahl antiker Stoffe folgte Gluck, der, ein begeisterter Bewunderer Klopstocks, dessen Oden komponierte und die „Hermannsschlacht" mit seiner Musik auf die Bühne bringen wollte, nur dem steten Herkommen der Oper, aber die Behandlung, die er von seinen italienischen und französischen Textdichtern für sie forderte, weicht doch sehr stark von dem Inhalt der alten Oper ab. Wenn er „die Erzielung einer edlen Einfachheit" anstrebt, so vernehmen wir aus seinen Worten Winckelmanns Lehre wieder. Und man wird gerechterweise doch dem Musiker nicht seinen Platz in der deutschen Dichtung und Litteraturgeschichte verwehren können, der „die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen suchte, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen".

Die Kämpfe, die der deutsche Meister dann bei Aufführung seiner beiden „Iphigenien" in Paris in den siebziger Jahren für seine Umbildung der Oper zum Musikdrama zu bestehen hatte, haben ihren litterarischen Niederschlag allerdings in der französischen, nur ganz wenig in der deutschen Litteratur gefunden. Rousseau und Diderot sind in den mit äußerster Heftigkeit entbrannten Streitigkeiten für Gluck eingetreten. Lessing hat sich um diese Durchführung der Ideen, die in seinen Laokoonentwürfen schlummerten, nicht gekümmert. Im Jahre der ersten Pariser Vorstellung der „Iphigenie in Aulis" (1774) gab er bereits das erste Fragment des Wolfenbütteler Ungenannten heraus. Aber gerade die „Hamburger Dramaturgie" können wir immerhin als eine Art Ersatz für die Lehre vom Drama, die uns der zweite und dritte Teil des „Laokoon" schuldig geblieben ist, auffassen.

Es war sehr natürlich, daß die Unternehmer, die in Hamburg an Stelle des Betriebes durch die Wandertruppen ein feststehendes Theater gründen wollten, sich dabei der Mitwirkung Lessings versicherten. Der stand, wie er am Schlusse der „Dramaturgie" bitter spottend erzählte, eben müßig am Markte. Friedrich II. wollte ihn trotz wiederholter Empfehlungen durchaus nicht als Bibliothekar haben. Aber das bürgerliche Trauerspiel hatte er in Deutschland geschaffen, und die 1767 in Berlin ausgegebene Sammlung seiner Lustspiele brachte das fünfaktige Lustspiel „**Minna von Barnhelm, oder das Soldatenglück**".

Schon während des Breslauer Aufenthaltes war das Stück entstanden. Manche litterarische Erinnerungen haben bei der Ausgestaltung des Stoffes mitgewirkt, denn Lessing fühlte, wie er selbst hervorhob, in sich nicht die lebendige Quelle, „die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt: ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauf pressen". Aber wenn er auch durch die Kritik gelernt hatte, bescheiden fremde Schätze zu borgen: was er mit ihrer Hilfe machte, war sein eigenstes Werk. Nicht durch den oder jenen Zug aus älteren Stücken, sondern durch den Griff ins volle Leben seiner Zeit gab Lessing seiner „Minna", dieser „wahrsten Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges", zugleich vollkommen norddeutschen Nationalgehalt und eine bisher von keinem deutschen Dramatiker erreichte Selbständigkeit.

Lessing, der in Leipzig für den König von Preußen Partei nahm, im Berliner Freundeskreise den gebornen Sachsen hervorkehrte, lag der Gedanke nahe, auch im Lustspiel zur Milderung der gehässigen Spannung zwischen den Nachbarn beizutragen. Die Anmut und Liebenswürdigkeit der Sächsinnen — man kann keine treffenderen Worte finden als Goethes klassische Charakteristik — überwindet die Würde und den Starrsinn der überstolz gewordenen Preußen. Der Ehebund Tellheims, für dessen Charakter in der That einige Züge Kleist entlehnt zu sein scheinen, mit Minna, Franziskas und des Wachtmeisters Werner, dieses Typus des bärbeißigen, aber kernhaften und ehrentüchtigen preußischen Unteroffiziers, sollen im Spiele der Versöhnung in der Wirklichkeit ein Vorbild geben. Aus der herkömmlichen französischen Confidente ist die deutsche Franziska geworden; Just erinnert prächtig daran, daß man im Deutschen lüge, wenn man höflich ist. An die vielen Wunden, die der Krieg geschlagen hat, mahnt die Witwe, deren Episode uns zugleich eine rührende Probe von Tellheims ritterlich treuem Kameradschaftssinne zeigt. Der große König greift auch als der gute und gerechte König leise in die Handlung ein und wird dabei von Lessing feiner und zurückhaltender als einstens Ludwig XIV. von Molière im „Tartuffe" gefeiert. Zugleich fällt aber auf Friedrichs Vorliebe für alles Französische, die den deutschen Dichtern so viel Ärger bereitete, aus der Szene des Falschspielers Riccaut de la Marliniere ein scharf satirisches Licht. Der Franzose in preußischem Dienst, der verächtlich auf „die plump deutsch Sprak" herabsieht, ist nicht minder lebensecht wie der katzbuckelnde, unverschämt neugierige Wirt. So naturtreu erschien das Stück, daß der preußische Resident in Hamburg ein Verbot seiner Aufführung durchsetzte und Nicolai Lessings satirische Stiche auf Preußen beklagte.

Die Charaktere und die Zeitfärbung sind dem Dichter besser gelungen als der Gang der Handlung; die schwerfällige Ringintrigue bleibt bei der Aufführung leicht unverständlich. Aber der natürlich-frische Dialog hilft auch darüber hinweg. Das deutsche Lustspiel war mit dieser That geschaffen. Der Ersetzung der antik-französischen Namen, der Damon, Valer, Maskarill, Philinte der sächsischen Komödie und der steckbrieflichen Waitwell, Sittenreich, Truworth aus den moralischen Wochenschriften durch deutsche Namen der Wirklichkeit zeigt schon äußerlich, daß hier deutsche Sitten sich von einem größeren thatsächlichen Hintergrund deutscher öffentlicher Zustände abheben.

Nicht alles in der „Minna" berührt den heutigen Leser und Zuschauer mehr so unmittelbar lebendig wie am 21. März 1768, als das erste echt deutsche Lustspiel zum ersten Male den Jubel des Berliner Publikums weckte. Aber frisch und naturwahr erscheinen auch uns heute noch alle diese Charaktere. Und wenn wir den Berliner Kalender von 1770 aufschlagen, in dem der treffliche realistische Maler Daniel Chodowiecki (1743 aus Danzig nach Berlin eingewandert) mit den zwölf Kupferstichen aus „Minna von Barnhelm" seine lange Reihe von Illustrationen zeitgenössischer Dramen und Romane eröffnete, so überzeugt sich auch das Auge davon, wie unmittelbar aus dem Leben der Fridericianischen Epoche heraus Lessing sein an Gemüt und Humor, Liebenswürdigkeit und ernstem Sinne reiches Lustspiel geschaffen hat.

Wandte sich der Dichter der „Minna" und „Sara" nun aber dem Theater seiner Tage zu, so fand er wenig Anlaß zur Befriedigung. Nicht eine vorhandene dramatische Kunst konnte seine Kritik begleiten, sondern einen Irrenden galt es erst auf den rechten Weg zu leiten. So urteilte er im letzten (104.) Stücke der „Hamburgischen Dramaturgie", mit der er ein

dauerndes litterarisches Denkmal dem Unternehmen setzte, das selbst nach so kurzer Dauer alle die stolzen Hoffnungen getäuscht hatte. Am 25. April 1767 wurde das deutsche Nationaltheater in Hamburg eröffnet, schon im November 1768 übernahm der alte Prinzipal Konrad Ackermann, dessen Truppe und Einrichtungen den Grundstock des Hamburger Versuches gebildet hatten, wieder die Leitung. „Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!“ rief Lessing nach dem Scheitern in ingrimmigem Spotte aus und hielt seinen Landsleuten, den geschwornen Nachahmern alles Ausländischen, den unterthänigen Bewunderern der nie genug bewunderten Franzosen, denen zuliebe wir Gesicht und Gehör verleugnen, eine recht kräftige Standrede. Daß sie trotz allem auch heute, nachdem wir endlich eine Nation geworden sind, noch nicht minder nötig sein würde, läßt allerdings vermuten, daß die Schriften des Hamburgischen Dramaturgen mehr bewundert und gelobt als beherzigt und gelesen werden.

Dramaturgische Zeitschriften hatte Lessing bereits in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre zweimal herausgegeben. Aber schon durch die unmittelbare Verbindung mit der Bühne erhielt die hamburgische Theaterzeitung nach Form und Inhalt einen ganz anderen Charakter. Zwar hat Lessing keineswegs alle Aufführungen besprochen, aber er knüpfte seine Bemerkungen doch stets an aufgeführte Stücke. Da stieß er sich denn gleich beim Beginn an der Armseligkeit des deutschen Dramas, das nur ein Abklatsch der französischen Tragödie und Komödie war. Wenn schon gefeierte Hauptwerke der deutschen Dichtung wie Cronegks Eröffnungsstück „Olint und Sophronia“ und Weißes „Richard III.“ sich vor einer eindringenden Kritik auflösen, wie muß es dann mit der Masse der deutsch-französischen Trauerspiele bestellt sein?

Aber diese französischen Vorbilder sind ja selbst nicht, wofür sie sich ausgeben. An der Hand des neu und richtiger verstandenen Aristoteles widerlegt Lessing den Anspruch der Franzosen, in ihrer Tragödie die griechischen Meisterwerke fortgesetzt zu haben. Dieser Kampf richtet sich hauptsächlich gegen Pierre Corneille, da der Schöpfer des „Cid“, „Cinna“ und „Polyeucte“ nicht nur durch seine Werke die klassische französische Tragödie gegründet hatte, sondern in den drei „Discours sur le poëme dramatique“ (1660) auch ihre Übereinstimmung mit Aristoteles' Regeln nachzuweisen glaubte. Und wie Aristoteles dem Corneille, so stellt er Shakespeare dem Dramatiker Voltaire gegenüber. Durch die Vergleichung der Gespenstererscheinung im „Hamlet“ mit Voltaires „Semiramis“, der von der Galanterie diktierten „Zaïre“ mit der einzigen Tragödie, „an der die Liebe selbst arbeiten helfen“, dem Shakespeareschen „Romeo und Julie“, der kahlen Figur des Voltaireschen Orosman mit dem vollständigsten Lehrbuch über die traurige Raserei der Eifersucht, „Othello“, übt er an den bewunderten tragischen Meisterstücken der gleichzeitigen französischen Bühne ebenso vernichtende Kritik, wie er in der Zergliederung von Corneilles „Rodogune“ und von „Graf Essex“ es gegen die aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. gethan hat.

Gerecht gegen die französische Tragödie als ein nationales Erzeugnis des französischen Volksgeistes und der ganzen französischen Geschichte war er dabei nicht. Zu solchem abwägenden historischen Urteil war mitten im Kampfe für die Entwickelungsfreiheit des deutschen Dramas gegenüber den einschnürenden pseudoaristotelischen Regeln nicht Zeit und Gelegenheit. Nicht mit Unrecht hat man die „Hamburgische Dramaturgie“ das litterarische Roßbach genannt. Allein nachdem der Krieg längst beendet ist und wir ungehindert Herren im eigenen Hause sind, ziemt es sich wohl, das im Kampf berechtigte Urteil Lessings nicht als ein endgültiges geschichtliches Urteil über die französische Tragödie ohne Berücksichtigung der besonderen Umstände zu wiederholen. Grillparzer, der über Corneilles „Horace“ und „Cinna“ nicht milder urteilte als Lessing über Corneilles „Cleopatra“ und Voltaires „Merope“, nennt Racine einen so großen Dichter, als je einer gelebt habe. Und für die Komödie der Franzosen war Lessing selbst voll Anerkennung. Er behandelt in der zweiten Hälfte der „Dramaturgie“ Diderot (1713—84) mit ähnlicher Verehrung wie in der ersten Aristoteles. Bekennt er doch noch in der zweiten Auflage seiner Übersetzung von Diderots bürgerlichen Sittenstücken „Der natürliche Sohn“ und „Der Hausvater“ mit den dazu gehörigen Abhandlungen und Unterredungen von der dramatischen Dichtkunst (1781) voll Dankbarkeit, daß Diderots Muster und Lehre die Richtung seines Geschmackes bestimmt habe; wenn er mit ihr zufrieden sei, verdanke er es Diderot.

Den ursprünglichen Plan, wie die Kunst des Dichters auch die des Schauspielers zu begleiten, hatte Lessing bald aufgegeben; wie er in scharfer Weise sagt, weil wir Schauspieler, aber

keine Schauspielkunst hätten. Die Eitelkeit der Aktricen hatte ihm gleich im Beginne diesen Teil der Kritik gründlich verleidet. Aber an dem Hamburger Unternehmen war ein Schauspieler thätig, aus dessen Beispielen Lessing die Regeln der Schauspielkunst ableiten zu können erklärte, der ihm auch in der kleinsten Rolle der größte Darsteller schien, der ihm auch als Mensch freundschaftlich verbundene Konrad Ekhof (1720—78). Sein großer Nachfolger Schröder hat von dem verblüffenden Eindruck erzählt, den der erste Anblick des gebückten Männleins, einer dürftigen, ja lächerlichen Erscheinung, auf ihn machte, aber auch wie dieser Eindruck dem rückhaltloser Bewunderung wich, als er den Meister des Vortrags, der Voltaires Ödipus und Lessings Tellheim gleich wirksam zur Geltung zu bringen verstand, zum ersten Male auf der Bühne hörte.



Konrad Ekhof. Nach dem Gemälde von A. Graff (1774), im Herzoglichen Museum zu Gotha.

Im Jahre 1739 war der junge Hamburger in Schönemanns Truppe eingetreten, und seit der Zeit wirkte er rastlos für seine Kunst. Durch seine Person hat er den ganzen Schauspielerstand in der allgemeinen Achtung gehoben. Früh gab man ihm den Ehrennamen „Vater der deutschen Schauspielkunst“. In Rostock schon hatte er als Mitglied der Schönemannschen Gesellschaft die erste Schauspieler-Akademie gegründet, die das Muster für „Wilhelm Meisters“ und Direktor Serlos Pläne für bessere Bildung der deutschen Schauspieler abgab. Ekhofs Teilnahme für die Entwickelung seiner Kunst kam Johann Friedrich Löwens „Geschichte des deutschen Theaters“ (Hamburg 1765), dem ersten derartigen Versuche, zu statten, wie Ekhof in seinen letzten Lebensjahren als Leiter des Hoftheaters zu Gotha auf die Gründung von Heinrich August Ottokar Reichards wichtigem Theaterkalender (1775—1800) Einfluß übte. Ekhof teilte durchaus den französischen Geschmack, der in Gotha durch den fruchtbaren und erfolgreichen Bühnendichter Friedrich Wilhelm Gotter (1746—97) noch zu einer Zeit vertreten wurde, als er im übrigen Deutschland nur wenig Anhänger mehr zählte. Ekhof, dessen aufstrebende Jahre mit der Herrschaft der Alexandrinertragödie zusammenfielen, fürchtete von den Shakespeareschen Stücken, deren herrliche Kraftsprüche von selbst wirkten, einen Verderb der deutschen Schauspielkunst.

Man möchte da leicht zu der Frage neigen: wie konnten bei solcher Ansicht Ekhof und Lessing, der in der „Hamburgischen Dramaturgie“ Shakespeare anpries und die Wielandsche Shakespeare-Übersetzung freudig empfahl, sich verständigen? Aber Lessing hat selber nie die Aufführung eines Shakespeareschen Dramas angeraten und sich von der Nachahmung der freien Shakespeareschen Form im „Götz von Berlichingen“ schlecht erbaut gezeigt. Wenn er sagte, es

sei leichter, dem Herkules seine Keule als Shakespeare einen Vers zu entreißen, so wollte er damit vor einem zu engen Anschluß an Shakespeare warnen. Wohl sollten wir aus seinem Studium eine freiere Beweglichkeit für das Drama uns aneignen. Lessing war aber viel zu sehr mit den unabweisbaren Forderungen der Bühne vertraut und gewohnt, jede dramatische Dichtung als Bühnenstück anzusehen, um eine Nachahmung des Shakespeareschen Dramas gutzuheißen.

Von den verschiedenen dramatischen Plänen, an denen er in Hamburg arbeitete, ist keiner ausgeführt worden, aber das 1772 erschienene Trauerspiel „Emilia Galotti" war die praktische Erprobung der in der „Dramaturgie" entwickelten Lehren.

Freier als in seinen früheren Stücken verhält er sich hier in räumlicher Hinsicht. Der Schauplatz wechselt nicht nur in der Stadt, sondern auch zwischen Stadt und Umgebung; allein innerhalb eines Tages spielt sich auch hier die streng zusammengehaltene Handlung ab. Jede einzelne Person, sowohl in den großen Rollen des kunst- und leichtsinnigen Prinzen und des dienstfertigen Hofmanns Marinelli wie auch in den kleinsten Rollen von Maler und Rat, von Bandit und Helfershelfer, erhält ihr selbständiges Leben. Der französischen Sitte entgegen, geschieht der Mord vor unseren Augen; in der Handlung und auch in dem lakonisch zugespitzten Prosadialog ist deutlich das Streben nach Natürlichkeit sichtbar. Aber weiter geht Lessing nicht nach der englischen Seite; innerhalb der Aufzüge findet kein Szenenwechsel statt, ja er scheut nicht kleine Unwahrscheinlichkeiten, um für die letzten drei Akte in dem herkömmlichen charakterlosen Vorsaal jeden Szenenwechsel zu vermeiden. Das ist gegenüber all den Freiheiten der englischen Bühne, die der junge Leipziger Tragikus (vgl. S. 482) vierzehn Jahre früher in der bürgerlichen Virginia anwenden wollte, eine sehr beachtenswerte Selbstbeschränkung.

Lessing wollte bereits, was auch Schiller später anstrebte, eine vom französischen wie englischen Muster unabhängige Form für das deutsche Drama gewinnen. Es war wohl wenig nach seinem Sinne, wenn die Freunde ihm nach dem Erscheinen der „Emilia" „o Lessing-Shakespeare!" zuriefen. Aber wie das erste Lustspiel in der „Minna", so schuf er in der „Emilia" das erste und älteste deutsche Trauerspiel, das auf der deutschen Bühne bis heute lebendig wirkungsvoll geblieben ist.

Wie die Insel Delos, schrieb Goethe noch zwei Jahre vor seinem Tode, sei die „Emilia Galotti" aus der Gottsched-Gellert-Weißischen Wasserflut emporgestiegen. Der junge Goethe war dem Meisterstück nicht so gut, er fand alles darin nur gedacht. Und in der That wird die überlegene künstlerische Einsicht des Dichters etwas als Absicht fühlbar. Dennoch bezeichnete Goethe treffend das Verhältnis des jüngeren Geschlechtes zu diesem Werke, wenn „Emilia Galotti" als letzte Lektüre bei Werthers Tod auf dem Pulte aufgeschlagen liegt; übrigens eine der wirklichen Geschichte Jerusalems nacherzählte Thatsache. Auch den revolutionären Zug des Stückes, in dem die Satire zum ersten Male die egoistischen Leidenschaften und ränkevollen Verhältnisse von Hof und Adel angriff, hat Goethe klar erkannt. Nicht wirkungslos hatte Lessing das Treiben eines kleinen Hofes in der Nähe kennen gelernt; erst nach seinen braunschweigischen Beobachtungen erweiterte er die ursprünglichen drei Aufzüge durch Einführung der abgedankten fürstlichen Maitresse zu fünfen. Die Gräfin Orsina braucht man nur zu nennen, um die Einwirkung von Lessings Trauerspiel auf „Kabale und Liebe" vor Augen zu haben. Schiller wagte offen, den Schauplatz in nächste Nähe zu verlegen; aber auch Guastalla ist in den Grenzen des heiligen römischen Reiches zu suchen.

Bereits die bloße Schaffung des bürgerlichen Trauerspiels war ein Zeichen des Zerfalls der ständischen Ordnung des ancien régime. 1772 erschien „Emilia Galotti"; sechs Jahre später hatte Beaumarchais in Paris „La folle journée ou le mariage de Figaro" („Figaros Hochzeit") vollendet. Scheinbar haben beide Stücke kaum etwas miteinander gemein, und doch behandeln sie ein ganz verwandtes Thema. In beiden Stücken will der Machthaber die Braut eines niedriger Stehenden diesem entreißen. Die sittenlose Genußsucht der Herrschenden und ihre Eingriffe in das bürgerliche Familienleben trifft das eine Mal der Dolch der Tragödie, das andere Mal die satirische Geißel der Komödie. Der geistreiche Franzose läßt seinen moralisch keineswegs tadelfreien Vertreter des tiers état mit Schlauheit sich glücklich der Macht erwehren, und die Schlußcouplets von „Figaros Hochzeit" lehren lachend: „Die Stärksten machen das Gesetz — Und Voltaire (der freie Geist) ist unsterblich — Alles endet mit witzigem Scherzlied" („Les plus forts ont fait la loi — Et Voltaire est immortel — Tout finit par des chansons"). Napoleon

fand in Beaumarchais' Komödie die Revolution in Szene gesetzt. Der ernste deutsche Dichter erblickt in dem verwandten Thema nur die tragische Seite. Nur durch den Mord der Tochter — wie die französische Kritik meinte, „ein nicht unseren Sitten entsprechendes Mittel" — vermag der Vater die Ehre der Tochter zu wahren. Und er schließt das Trauerspiel mit den an den fürstlichen Schuldigen gerichteten Worten: „Ich gehe, und erwarte Sie als Richter — Und dann dort — erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller!" Dem heiteren Lustspiele von Beaumarchais folgte die französische Revolution mit ihrer blutigen Tragik, dem Trauerspiele „Emilia Galotti" folgten Lessings Kämpfe für die geistige Befreiung seines Volkes von theologischer Vormundschaft.

Einen Kampf anderer Art hatte Lessing noch in Hamburg auszufechten gehabt. Der elegante Lateiner und oberflächliche Schöngeist Christian Adolf Klotz (1738—71) nahm seit 1765 als ordentlicher Professor der Philosophie und Beredsamkeit zu Halle eine zum mindesten gefürchtete Stellung in der deutschen gelehrten Welt ein. Denn wer sich ihm nicht anschließen wollte, der wurde in seinen Zeitschriften und von der Klotz ergebenen Clique angegriffen. Die Wissenschaft war, wie so manchmal bei berühmten Schulhäuptern und ihrer geschworenen Gefolgschaft, für Klotz das Mittel zur Stärkung persönlichen Einflusses. Die deutschen Gelehrten und Dichter machten dabei die Faust im Sack und dem einflußreichen Parteiführer, dessen sittliche Hohlheit früh genug zu durchschauen war, ihre devoten Bücklinge, wie die Sammlung der „Briefe deutscher Gelehrten an den Herrn Geheimen Rat Klotz" 1773 zur höchst ärgerlichen Beschämung so vieler offenbarte. Ein kindlich treuherziger Ehrenmann wie der um griechische und arabische Philologie hochverdiente Rektor der Nicolaischule zu Leipzig, Johann Jakob Reiske, der dann mit seiner Frau Lessings warme Freundschaft gewann, stand diesen Angriffen hilflos gegenüber.

Als Lessing trotz allen ihm gespendeten Lobes sich der Halleschen Clique gegenüber kühl zurückhielt, wurden auch seinem „Laokoon" „unverzeihliche Fehler" vorgeworfen. Da ihm die Sudelei der jungen Herren in Halle bereits unleidlich geworden war, versuchte er noch ein Litteraturbriefchen zu machen. Im Juni 1768 ließ er im „Hamburger Korrespondenten" den ersten seiner „Briefe antiquarischen Inhalts" erscheinen, die dann allmählich zu zwei Bänden anwuchsen. Der Gegenstand des Streites, die geschnittenen Steine der Alten, hat kein allgemeines Interesse. Aber der Kampf selbst und die Art, wie Lessing ihn mit ebenso gründlicher Gelehrsamkeit als dialektischer und schriftstellerischer Virtuosität ausfocht, wird jederzeit die Teilnahme sittlich empfindender Leser wecken. Denn eine sittliche That war es, wie der allein stehende Magister Lessing den Kampf gegen den einflußreichen Geheimberat durchführte, um ihn endlich siegreich in seine lateinischen Schanzen zurückzuschlagen. An Stelle des geplanten dritten Teiles der antiquarischen Briefe ist dann 1769 die vom Geiste Winckelmanns erfüllte Untersuchung „Wie die Alten den Tod gebildet" getreten (vgl. die Abbildung, S. 498). Noch Schillers Hymnus auf die Götter Griechenlands preist die anmutvollen lichten Bilder des still und traurig die Fackel senkenden Genius, mit denen uns Lessings Schrift das gräßliche Gerippe der christlichen Todesvorstellung verscheucht, den Triumph des Schönen gefeiert hat.

Lessing selbst hatte im Frühjahr 1770 zum zweiten Male ein Amt angenommen; er war mit dem Titel eines braunschweigischen Hofrats Bibliothekar zu Wolfenbüttel geworden. Und außer wiederholten Ausflügen nach Hamburg und einer großen Reise, die ihn im Jahre 1775 über Berlin und Wien bis nach Rom und Neapel führte, hat er dann das braunschweigische Land nicht wieder verlassen. Nur ein Jahr dauerte das Glück seiner Ehe mit Eva König, der Witwe eines seiner Hamburger Freunde. Nach ihrem Tode (Januar 1778) galt es wieder den „Weg allein so fortzudufeln", denn wenn die Braunschweiger Freunde, vor allem der alte Bremer Beiträger Ebert und der Mitarbeiter an Lessings bibliothekarischen Beiträgen, Eschenburg, ihm auch treu

zur Seite standen, ein volles Verständnis fand er höchstens bei der Hamburger Freundin Elise Reimarus, der mutigen Tochter des Verfassers der sturmerregenden Fragmente.

Im Jahre 1773 ließ Lessing den ersten Band seiner Beiträge „Zur Geschichte und Litteratur“ erscheinen, in denen er unbekannte oder vergessene Schätze der ihm anvertrauten Bücherei durch Herausgabe oder Erläuterungen nutzbar zu machen suchte. Auf den verschiedensten wissenschaftlichen Gebieten zeigte er sich dabei in gleicher Weise als den wohlbewanderten, scharfsinnigen Forscher. Die größte Überraschung ob der ungeahnten Fülle seines Wissens hatte er indessen schon gleich nach Antritt seines Amtes hervorgerufen, als er in dem Berichte über eine neu aufgefundene Handschrift des Berengarius Turonensis, eines französischen Scholastikers und Vorgängers Abälards aus dem 11. Jahrhundert, über die Abendmahlslehre die genaueste Kenntnis der Kirchengeschichte der verschiedensten Jahrhunderte bewies. Der angesehenste philologische Bibelkritiker der Zeit, der berühmte Johann August Ernesti in Leipzig, erklärte Lessing für diese Schrift der theologischen Doktorehre würdig. Allein noch ehe das Jahrzehnt zu Ende ging, war Lessing mit dem aufgeklärten Teile der Theologen, mit Semler in Halle, Leß und Walch in Göttingen, nicht minder wie mit den Orthodoxen in die heftigste Fehde geraten.

Wie die Alten
den Tod gebildet:

. . . . . . Nullique ea tristis imago!
STATIUS.



eine Untersuchung
von
Gotthold Ephraim Lessing.

Berlin, 1769.
Bey Christian Friedrich Voß.

Titelblatt nach dem Exemplar der Stadtbibliothek zu Leipzig. Vgl. Text, S. 490 und 497.

Im dritten Bande der zensurfreien Beiträge hatte er seine alten „Rettungen“ in der Kirchengeschichte übel berufener Männer mit einer Kritik der Verleumdungen und der authentischen Nachrichten über Adam Neuser wieder aufgenommen. Die hauptsächlichste Betrachtung, auf welche die Geschichte des unglücklichen Heidelberger Pfarrers, der durch die Verfolgungssucht seiner rechtgläubigeren Amtsgenossen nach Konstantinopel und zur Annahme des Islams getrieben worden war, einen denkenden Leser führet, veranlaßt Lessing, dem Aufsatz über Neuser das „Fragment eines Ungenannten“ anzureihen, das er in der Wolfenbütteler Bibliothek gefunden haben wollte: „Von Duldung der Deisten“.

Obwohl das Fragment gleich mit der Forderung einsetzt, die der Vernunft entsprechende reine Lehre Jesu von dem ausgearteten Christentum, das mit keinen Künsteleien und Wendungen mehr zu retten sei, abzusondern, fand es doch zunächst nur geringe Beachtung. In dem langen Kampfe der Aufklärung waren ja ähnliche Gedanken bereits des öftern vorgetragen und umstritten worden. Erst 1777 ließ Lessing im vierten Beitrage fünf weitere Fragmente als „Ein Mehreres aus den Papieren des Ungenannten, die Offenbarung betreffend" folgen. Mit der Anklage gegen die Verschreiung der Vernunft auf den Kanzeln beginnt diese zweite Mitteilung, um dann die Möglichkeit einer Offenbarung im allgemeinen und insbesondere die Bücher des Alten Testamentes als Grundlage einer Offenbarung zu bestreiten. Mit der Aufdeckung des Widerspruches der vier Evangelien im Berichte „Über die Auferstehungsgeschichte" und einer scharfen Kritik der Glaubwürdigkeit des Auferstehungswunders überhaupt enden die Mitteilungen, denen darauf noch die „Gegensätze des Herausgebers" folgen. Lessing teilt durchaus nicht in allem den Standpunkt seines Ungenannten, wenn es ihm auch mit der wiederholt vorgebrachten Behauptung, daß er die Fragmente nur veröffentliche, auf daß die gelehrten Verteidiger der Religion sie widerlegten, natürlich nicht Ernst ist.

In diesem ganzen theologischen Kampfe konnte Lessing ja nicht so rücksichtslos offen wie in einer dramaturgischen Frage seine letzten Gedanken aussprechen. Er selbst machte seinen Bruder und späteren Biographen Karl darauf aufmerksam, daß zwischen seiner wirklichen Meinung und dem nur zur Sicherung seiner von allen Seiten angegriffenen Stellung strategisch Vorgeschobenen zu unterscheiden sei. So bekennt er sich auch nicht selbst zu seinem kleinen Aufsatz „Die Erziehung des Menschengeschlechts", dessen erste 53 Paragraphen er bereits seinen „Gegensätzen" einverleibte. Wollte er sein Ziel erreichen, so durfte er nicht von Anfang an seine eigenen Batterien völlig enthüllen. Den höchsten Mut und die rückhaltlose Einsetzung seiner Person hat er im ganzen Verlauf des Streites genügend bekundet. Die großen entscheidenden Grundsätze verkündigt er freimütig genug. Von der christlichen Dogmatik scheidet er den ethischen Kern der Lehre Jesu und fordert immer wieder dazu auf, das echte Christentum im sittlichen Handeln, nicht im Glauben und Unterwerfen der Vernunft zu suchen. Er will gleich seinem Nathan warnend zeigen, wie viel glauben und „andächtig schwärmen leichter als gut handeln" sei.

Nur aus kindlicher Rücksicht hatte er jahrzehntelang die früh erworbene eigene Einsicht zurückgehalten, nachdem er schon 1749 seinem Vater brieflich erklärt hatte: „Die christliche Religion ist kein Werk, das man von seinen Eltern auf Treue und Glauben annehmen soll", sondern mit eigenen Augen gelte es zu prüfen, was die Wahrheit in der Geschichte des Christentumes sei (quid liquidum sit in causa Christianorum). Den sehnsuchtsvoll gesuchten Weg zur Wahrheit, der ihm der rechte schien, auch den Brüdern zu zeigen, hielt er für seine sittliche Pflicht. Den Verfasser der „Fragmente", der in so gründlicher Weise aus dem ganzen Arsenal der Aufklärung die Waffen zum ernsten Angriffe geschärft hatte, durfte er aus Rücksicht auf dessen Kinder nicht nennen. Erst 1814 wurde er eingestanden. Uns ist Hermann Samuel Reimarus bereits im Freundeskreise von Brockes begegnet (vgl. S. 394), dessen eigene Rechtgläubigkeit einen starken Stoß erleidet durch die Thatsache, daß er einer der wenigen war, die der Philologe und Naturforscher Reimarus einweihte in das Geheimnis seiner „Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes".

Bereits im Titel liegt ein Widerspruch zwischen Reimarus' und Lessings Auffassung verborgen. Reimarus wendet sich gegen die Orthodoxie, welche die Gefangennehmung der Vernunft unter den Gehorsam des Glaubens forderte. Mit ihr, meint Lessing, sei man schon am Rande gewesen; viel gefährlicher findet er die neumodische, d. h. aufklärerische Vermischung beider, durch die alle Widersprüche der Offenbarung gegen die Vernunft so geschickt auspolieret werden, daß man bei diesem Vernunft-Christentum nicht mehr so eigentlich wisse, weder wo ihm die Vernunft, noch wo ihm das Christentum sitze. Auf diese Weise werde die Religion verflacht und die Vernunft eingeschläfert. Lessing liebt es, auch auf diesen Gebieten scharfe Grenzlinien festzusetzen. Reimarus zieht aus der philologischen Bibelkritik der Ernesti und Semler die ganz richtige, aber von den Aufklärungstheologen deshalb nicht weniger verleugnete Folgerung:

wir haben die Offenbarung nicht unmittelbar von Gott selbst, sondern von Menschen, die sagen, daß sie von Gott gesandt seien; also ein menschliches Zeugnis von einer göttlichen Offenbarung. Dies muß demnach geprüft werden nach allen Regeln, wonach man die Wahrheit eines menschlichen Zeugnisses untersucht. „Das Widersprechende läßt sich durch kein Wunder auflösen."

Diese Kritik der Urkunden vertieft Lessing noch um ein Bedeutendes durch das Werk, an dem er seit vielen Jahren arbeitete, und das er selber für das gründlichste und sinnreichste erklärte (25. Februar 1778 an Karl), das er in dieser Art überhaupt geschrieben habe, seine „Neue Hypothese über die Evangelisten als bloß menschliche Geschichtschreiber betrachtet".

Mit der Scheidung des Johannesevangeliums von den drei übrigen und der Annahme eines galiläischen Urevangeliums stellte er zuerst ein Problem auf, das die Kirchenhistoriker des 19. Jahrhunderts noch vielfach beschäftigen sollte. Wenn er hier schon die Angriffe der Aufklärung zu historischer Quellenuntersuchung vertieft, so zeigt sich die geschichtliche Auffassung, die ihn von der Aufklärung trennt, noch schärfer gleich im Eingang seiner „Gegensätze". „Der Buchstabe ist nicht der Geist, und die Bibel ist nicht die Religion." Folglich seien Einwürfe gegen den Buchstaben und gegen die Bibel nicht eben auch Beweise gegen den Geist und gegen die Religion. Während die Aufklärung glaubte, durch Aufzeigung der Widersprüche zwischen Offenbarung und Vernunft das Christentum widerlegt zu haben, erkennt Lessing zwar vollkommen das Bestehen dieser Widersprüche an, das Beweisende aber für die innere Wahrheit erscheint ihm das Bestehen des Christentums trotz der Widersprüche und Unhaltbarkeit der Offenbarungslehre. Den für jede Religionsentstehung entscheidenden Faktor der Mythusbildung weiß freilich auch Lessing noch nicht in Rechnung zu ziehen, so frei er sich von dem thörichten Mißtrauen der Aufklärung hielt, die in jedem Wunderbericht absichtliche Täuschung und Betrug witterte und das Wunder rationalistisch als natürlichen Vorgang zu erklären strebte.

Die „Gegensätze" Lessings riefen noch heftigeren Widerspruch hervor als die „Fragmente" selbst. In Lessings Sätzen sah der gelehrte Hauptpastor Johann Melchior Goeze in Hamburg den Angriff auf den „einigen Lehrgrund unsrer allerheiligsten Religion, die heilige Schrift".

Noch vor dem stets ketzerrichterlich spähenden Goeze, von dem es schon 1772 bei seinem Streite mit den „Frankfurter gelehrten Anzeigen" hieß, alle Welt wisse, daß er an nichts auf der Welt mehr Vergnügen finde, als ohne Notwendigkeit über ganz nichtswürdige Dinge mit ekelhafter Heftigkeit Krieg zu führen, schon vor dem Hamburger Eiferer waren Direktor Schumann in Hannover und Superintendent Reß in Wolfenbüttel, Lessings Nachbar, gegen den Fragmentisten und seinen Herausgeber aufgetreten. Gegen den durchweg anständigen ersten Gegner richtete Lessing die versöhnlich gehaltenen beiden Bogen „Über den Beweis des Geistes und der Kraft", denen sich ein Gespräch: „Das Testament Johannis", anschloß. Zufällige Geschichtswahrheiten könnten nie der Beweis von notwendigen Vernunftwahrheiten werden. Doch hätten wir ja auch nicht die Wunder zum Beweise vor uns, sondern eben nur Nachrichten von Wundern, die so gut wie die Nachrichten über Alexanders Thaten der Kritik unterlägen. Nicht das Bekenntnis der christlichen Glaubenssätze, sondern die Bethätigung christlicher Gesinnung, des Johannes „Kinderchen, liebt euch!" sei das allein Notwendige.

Erst mit der „Duplik" gegen den Nachbar beginnt der scharfe Kampfeston. Anfang März 1778 setzte sich Lessing mit der „Parabel" in Positur wider Goezen. In Ausführung seines Versprechens, der Herr Pastor solle ihn wohl überschreien, aber nicht überschreiben können, ließ er in rascher Folge die „Axiomata" und die vier ersten der „Anti-Goeze" erscheinen. Schon rief der dicke, rote, freundliche Prälat in Hamburg Kirche und Staat gegen den Komödienschreiber Lessing auf. Da wagte der kühne Mann einen Hauptschlag. Er veröffentlichte das schärfste der Fragmente: „Von dem Zwecke Jesu und seiner Jünger." Nun erst wurde der Kampf allgemein. Um die eigene Dogmengläubigkeit zu beweisen, gingen gerade die freisinnigen Theologen gegen Lessing vor. Daß die von ihnen geschmiedeten und gefeilten Waffen von dem Herausgeber des Fragmentisten in so bitterem Ernste gebraucht werden sollten, erfüllte sie mit Schrecken. Aufklärer und Orthodoxe, und unter ihnen nicht wenig achtbare Männer, stürmten von allen Seiten auf Lessing los. Der stand einsam wie ein Löwe, den die drohende Meute umkreist. Erhebt aber der König die gewaltige Tatze zum Schlag, so stürzt immer einer der Angreifer blutend nieder, und scheu weichen die übrigen eine Weile zurück. Zwar hat Lessing die in einer Reihe von Briefen begonnene Abfertigung der „verschiedenen Gottesgelehrten, die an seinen theologischen Streitigkeiten auf eine oder

die andere Weise teilzunehmen beliebt haben", nicht mehr vollenden können. Doch selbst Goeze mußte verstummen, als die „Anti-Goeze" nach dem Erscheinen des elften durch „Lessings nötige Antwort auf eine sehr unnötige Frage des Herrn Hauptpastor Goeze" abgelöst wurden. Eine zweite Folge der „nötigen Antwort" (1778) wurde nicht mehr nötig.

Mit klarem Bewußtsein der persönlichen Gefahren wie der ganzen Bedeutung der aufgerollten Frage war Lessing in den Kampf eingetreten. Ihm war die Geschichte der Menschheit die Geschichte ihrer Erziehung zur geistigen Freiheit. Und im Glauben an eine weitere Entwickelung, die uns ein neues, ewiges Evangelium bringen sollte, blickte er sehnsüchtig über das letzte Blatt des biblischen Elementarbuches hinaus, das die schwächeren Mitschüler noch knabenhaft für den dauernden Inbegriff aller Erkenntnisse hielten. Die Reformation des 16. Jahrhunderts war ihm innerhalb der Geschichte des Christentums ein erster großer Schritt auf dieser Entwickelungsbahn. Das Recht der freien Forschung, das damals zuerst gegen die Überlieferung zur Geltung kam, mußte auch weiter bethätigt werden dürfen. Bedeutsam trägt der zehnte „Anti-Goeze" an der Stirn ein Mahnwort, das Luther den vor dem Streite zurückscheuenden schwachen Gewissen zugerufen hatte. Nun gelte es, vom Joche des Buchstabens wie in Luthers Tagen von dem der Tradition erlöst zu werden. Luthers Geist erfordere schlechterdings, „daß man keinen Menschen in der Erkenntnis der Wahrheit nach seinem eigenen Gutdünken fortzugehen hindern muß". Das geflügelte Wort des königlichen Philosophen von Sanssouci, daß in seinem Staate ein jeder nach seiner Façon selig werden solle, klingt hier in vertiefter Auffassung wieder.

Großartigeres als Lessings theologische Streitschriften ist vor und nach Lessing in deutscher Prosa nicht geschrieben worden; sie erfüllen mit gleicher Bewunderung für den wahrheitsliebenden, unerschrockenen Menschen wie für den scharfen, wohlgerüsteten Denker und den Stilisten ohnegleichen. Der größte Verstand und das wärmste Herz wirken einträchtig zusammen. Selbst des Jansenisten Pascal berühmte „Lettres provinciales" gegen die Jesuiten und die glänzend geschriebenen „Mémoires", in denen der spitzbübische Beaumarchais eine spitzbübische Rechtspflege züchtigte, bleiben zurück hinter Lessings Streitschriften, ihrem heiligen Eifer und sittlichen Zorn wie ihrem Reichtum an Bildern, Gleichnissen epigrammatischer Logik, dialektischer Schärfe des Stils. Da der Kritiker und Schriftsteller Lessing nicht mit Gründen zu widerlegen, nicht mit Schriften zu überwinden war, so griffen die Verteidiger der Religion zum sichersten und edelsten Mittel: sie bewogen den Herzog, seinem Bibliothekar die Zensurfreiheit zu entziehen und ihm die Fortsetzung des Streites zu verbieten. Auf dem Regensburger Reichstag sollte eine Klage gegen den Störer des Religionsfriedens anhängig gemacht werden. Lessing war entschlossen, eher seiner Stellung als der freien Meinungsäußerung zu entsagen, zunächst aber galt es den Versuch, ob man ihn nicht wenigstens auf seiner alten Kanzel, dem Theater, ungestört predigen ließe. In der Nacht vom 10. auf den 11. August 1778 kam ihm der „närrische Einfall", einen seiner älteren Schauspielentwürfe, den späteren „Nathan der Weise", dessen Inhalt bereits eine Art von Analogie mit seinen gegenwärtigen Streitigkeiten hatte, auszuarbeiten und damit den Theologen aller geoffenbarten Religionen einen ärgeren Possen zu spielen als noch mit zehn Fragmenten.

Aus der dritten Novelle des ersten Tages von Boccaccios „Dekamerone" hatte Lessing die in vielen Fassungen verbreitete Geschichte kennen gelernt, wie der Sultan Saladin von Babylon (Kairo) in Geldverlegenheit den reichen Juden Melchisedech zu sich bescheidet, um ihm eine Falle zu legen mit der Frage, welche von den drei Religionen (leggi), der jüdischen, sarazenischen, christlichen, die wahre sei. Der Jude zieht sich durch die Geschichte von den drei Ringen aus der Schlinge und gewinnt des Sultans Freundschaft. Mit entgegengesetzter Tendenz war schon im Reformationszeitalter eine Fabel von drei Brüdern als Vertretern der drei christlichen Konfessionen in Erzählung und Drama in der deutschen Litteratur

heimisch. Da zeigte sich Martinus (Luther) dem Petrus (Papst) und Johann (Calvin) gegenüber als der echte Sohn und Erbe des Vaters. Die drei Brüder sind auch die Helden in Swifts satirischem Märchen von der Tonne. Lessing erweitert die Dekameronfabel bedeutsam durch den Zusatz, der echte Ring habe die Eigenschaft, vor Gott und Menschen wohlgefällig zu machen, wie umgekehrt in Lichtwers Fabel „Der Vater und die drei Söhne" der Vater jenem Sohne den kostbaren Diamant vererbt, der sich als der edelste bewähren würde. Durch die Verweisung des ersten Richters auf den über tausend, tausend Jahren richtenden weiseren Mann bezeugt Lessing seine Hoffnung auf die fortschreitende Erziehung des Menschengeschlechts.

Bereits in den „Gegensätzen" zum vierten Fragmente hatte er den Grundgedanken des „Nathan" ausgesprochen: „Gott könnte ja wohl in allen Religionen die guten Menschen in der nämlichen Betrachtung aus den nämlichen Gründen selig machen wollen, ohne darum allen Menschen von dieser Betrachtung, von diesen Gründen die nämliche Offenbarung zu machen". Diese Überzeugung findet auch in des Klosterbruders und Nathans Worten Ausdruck, wenn der fromme Einfältige auf die Erzählung hin, „was sich der gottergebene Mensch für Thaten abgewinnen kann", in den Ruf ausbricht: „Nathan! Ihr seid ein Christ! Ein besserer Christ war nie!" und Nathan ihm erwidert: „Wohl uns! Denn was mich Euch zum Christen, das macht Euch mir zum Juden!" Es gehört schon eine üble Parteiverbohrtheit dazu, um das Drama, das sittliches Empfinden, sittliche That von aller geoffenbarten Religion unabhängig darstellen will, zu einer bloßen politischen Tendenzschrift für Juden-Emanzipation herabzudrücken. Aus dem Boden deutsch-christlicher Gesittung und Kultur ist die große Humanitätsdichtung, das echte Erzeugnis der deutschen Litteratur- und Geistesströmung im 18. Jahrhundert, hervorgegangen.

Die poetische Ausgestaltung des Stoffes mochte ja nicht mit Unrecht Schiller, als er den „Nathan" für die Bühne einrichtete, starkes Mißfallen erregen. Lessing selber, obwohl er dem Orte Heil und Glück wünschte, an dem „Nathan der Weise" zuerst Bürgerrecht auf der Bühne erwerben würde — nach dem durchaus mißglückten ersten Versuch in Berlin erwarb sich am 28. November 1801 Weimar Anspruch auf diesen Segen — Lessing selbst wollte an das „dramatische Gedicht" nicht den strengen Maßstab des Dramas angelegt wissen. Die Geschwisterfabel ist wohl der schwächste Teil des Stückes, in dem noch mehr als bei den früheren Arbeiten das Hauptgewicht auf die Charaktere fällt. Wohl hat für den Saladin der alte Feind und Lehrer Voltaire manche Züge geliefert, mußte Goeze für den Patriarchen unfreiwillig einige liefern; aber alle sind sie echt Lessingisch, am meisten die Parallelfiguren Al Hafis, der ursprünglich noch der Held eines eigenen Nachspiels „Der Derwisch" werden sollte, und des fromm einfältigen Klosterbruders. Und wenn die Ringerzählung vom Darsteller des weisen Nathan nicht allzu unweise zum Virtuosenkunststück verzerrt wird, so erfüllt sie, noch immer auf Geist und Gemüt wirksam, Goethes Wunsch, das deutsche Publikum zu erinnern, daß es nicht vor die Bühne berufen werde, nur um zu schauen, sondern auch um zu hören und zu vernehmen.

Nicht aus reformatorischer Absicht hatte Lessing für „Nathan den Weisen" statt der bisher von ihm festgehaltenen Prosa fünffüßige reimlose Jamben (Blankverse) gewählt, wie vor ihm schon Brawe, Klopstock, Wieland, Weiße für manche ihrer Dramen, Lessing selbst für einige Entwürfe. Wenn Schiller auch unter dem Eindruck des „Nathan" seinen „Don Karlos" in den gleichen Versen schrieb, so blieb doch das Beispiel des „Nathan" in formaler Beziehung zunächst wirkungslos. Völlig unabhängig vom „Nathan" hat Goethe in Rom für die Umarbeitung seiner „Iphigenie" mühsam sich den Blankvers ganz neu erwerben müssen. Aber zu welch unvergleichlicher, von keinem anderen Volke erreichter Höhe hatte sich mit „Nathan dem Weisen" das Lehrgedicht erhoben! Welch ein Weg geistiger und poetischer Entwickelung war zurückgelegt von den ersten Nachahmungen Popescher Lehrgedichte bis zu diesem Drama!

Zur Ostermesse 1779 ist „Nathan der Weise", „ein Sohn des eintretenden Alters, den die Polemik entbinden helfen", erschienen. Aber die „Gespräche für Freymäurer", in denen Lessing ein eigenes kritisches Nachdenken über den Staat und die bürgerliche Gesellschaft verriet,

wie es die Herausgabe der „Fragmente“ über religiöse Fragen an den Tag gelegt hatte, die Veröffentlichung der nun erst durch die merkwürdige Hypothese von der Seelenwanderung vervollständigten Paragraphen der „Erziehung des Menschengeschlechtes“, neue dramatische Pläne, das alles zeigte noch kein Altern der geistigen Kraft. Lessings Gesundheit war indessen seit dem Tode seiner Frau erschüttert. Am 15. Februar 1781 ist er bei einem Besuche in Braunschweig gestorben. So heftig war in kirchlichen Kreisen der Haß gegen den Herausgeber der „Fragmente“, daß man zu erzählen wußte, wie der Teufel Lessing geholt habe. Auf den Denker, der als der erste den von dem lutherischen Volksbuch verdammten Faust in seiner Dichtung gerettet werden läßt, überträgt derart der fromme Pöbel die alte Sage, die durch alle Jahrhunderte sich so manchen anheftete, „die thöricht gnug ihr volles Herz nicht wahrten“. Leisewitz aber, der in Lessings letzten Lebensjahren ihn genauer kennen zu lernen Gelegenheit hatte, schrieb in sein Tagebuch: „Man bewundert ihn nicht genug, wenn man bloß weiß, was er geworden ist; man muß wissen, daß er alles hätte werden können, aber ein menschliches Leben war ihm zu enge, um alle seine Talente auszubreiten.“

Einen vollen Einblick in den Reichtum von Lessings Schaffenskraft, die Entwürfe und Ideen, die sich fortwährend in seinem Geiste drängten, eröffnete erst die von Karl Lessing teils veranlaßte, teils selbst besorgte Sammlung seiner Briefe und Schriften, denen sich Karls Lebensbeschreibung seines Bruders mit Mitteilungen aus dessen Nachlaß anreihte (1789—95). Noch mehr als bei irgend einem anderen unserer Klassiker bilden bei Lessing die Briefe einen wesentlichen Bestandteil der Werke selbst. Zeigt sein Briefwechsel auch nicht die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit, wie sie Goethe im Eingehen auf die Eigenart eines jeden seiner Korrespondenten so einzig bewährte, und kommt Lessing auch beinahe nur seiner Braut gegenüber auf seine persönlichen Verhältnisse zu sprechen, so tritt doch überall in den Briefen seine Individualität scharf und anschaulich in all ihrer Lebendigkeit und Anziehungskraft uns entgegen. Ausnahmslos erweist er sich als der Überlegene und Gebende; ein geistiger Austausch Gleichstehender wie in Schillers großen Briefwechseln findet bei Lessing nirgends statt. Wenn aber bei irgend einem Schriftsteller der Ausspruch „Der Stil ist der Mensch“ völlig zutrifft, so ist es bei Lessing in allen seinen Schriften, aber vornehmlich wieder in den Briefen. Die Regel, die der Knabe im ältesten der erhaltenen Briefe seiner Schwester gibt: „Schreibe, wie Du redest, so schreibst Du schön“, hat er selbst stets befolgt. Und wie Lessing in seinem ganzen Leben frei von Pose und Phrase, frei von der gelehrten Stubenängstlichkeit seiner Zeitgenossen ist, so ist auch die Natürlichkeit seiner Sprache und Gebeweise. Indem er in scharfer Dialektik den Leser zur Teilnahme an seinem Gedankengange zwingt, jede Frage erst unter seiner Mitwirkung der Lösung zuführt, übt er, der von allem Schulmeisterlichen so völlig frei ist, eine erziehende Wirkung auf die Selbständigkeit und Geistesthätigkeit seiner Leser aus.

Mit Recht pries Friedrich Schlegel die große Tendenz von Lessings philosophischem Geiste über alle seine einzelnen Werke und Anregungen hinaus als sein entscheidendes Merkmal und größtes Verdienst. Aber auch jede seiner einzelnen Thaten war von kaum übersehbaren Wirkungen begleitet. Das deutsche Drama hat er durch Lehre und Beispiel begründet, die Lebensbedingungen für die ganze folgende Entwickelung unserer Litteratur geschaffen, der Poesie und Kunst neue Bahnen gewiesen, das Wesen der antiken, vor allem der Homerischen Dichtung aufgehellt. Das drückende theologische Joch hat er gebrochen und damit erst die deutsche Aufklärung zum Ziele geführt. Auf allen Gebieten hat er unablässig den hohlen Schein bekämpft und Sittlichkeit als unentbehrliche Begleiterin jeder menschlichen Thätigkeit gefordert. Gegen den Schluß

des Jahrhunderts haben die Xeniendichter nur die geschichtliche Größe seines Wirkens festgestellt, wenn sie bei ihrem Strafgerichte über die deutsche Litteratur des 18. Jahrhunderts sich ehrfurchtsvoll vor Lessing-Achilleus neigten und ihrer Anerkennung einen Ausdruck gaben, der sie zugleich als Wunsch für die weitere Gestaltung der Litteratur erscheinen ließ:

Vormals im Leben ehrten wir dich wie einen der Götter,
Nun du tot bist, so herrscht über die Geister dein Geist.

---

3. Wieland und seine Schule. Der Roman. Die Aufklärung in Österreich.

Zu Klopstock und Lessing bilden Wieland und Herder die notwendige Ergänzung. Lessings sondernde kritische Thätigkeit wird durch Herders ahnungsvoll geschichtliches Erfassen vervollständigt; zu Klopstocks erhabener, himmelanfliegender Dichtung ersteht ein lockendes irdisches Gegenbild durch Wielands spöttisches Ausmalen der Freuden und Schwächen wie des geistigen Ringens der sinnlich beschränkten Menschenkinder. Der alte Gegensatz, den im 13. Jahrhundert der ernste Gralsucher Wolfram von Eschenbach und der minnefrohe Tristandichter von Straßburg in ihren Werken und ihrer Weltanschauung vertraten, lebt in der Litteratur des 18. Jahrhunderts wieder auf in den grundverschiedenen Naturen des Messias- und Oberondichters. Früh in allen seinen Anschauungen gefestigt, tritt der Zögling Schulpfortas seinen Lebensweg in der Richtung an, die er durch ein langes Leben hindurch unablässig verfolgt. In den schärfsten Widersprüchen und überraschendsten Wandlungen vollzieht sich Wielands Entwickelung, bis er endlich die seiner Natur angewiesene Sphäre fand.

Im Gebiet der schwäbischen Reichsstadt Biberach, im Dorfe Oberholzheim, hat **Christoph Martin Wieland** (vgl. die Tafel bei S. 467) am 5. September 1733 „das erste Licht gesogen", wenn er auch Biberach selbst, in das sein Vater schon drei Jahre später als Pfarrherr einzog, wiederholt als seine Geburtsstadt bezeichnete und im „Oberon" gerührt als den Ort feierte, „wo ich den ersten Schmerz, die erste Lust empfand". Lernen und Verseschreiben begann der frühreife Knabe fast gleichzeitig. Wie Haller und manche andere empfing auch er den frühesten bestimmenden poetischen Eindruck durch des Herrn von Brockes „Irdisches Vergnügen in Gott". In der streng pietistisch geleiteten Studienanstalt des Klosters Bergen bei Magdeburg begeisterte er sich für Cicero und Xenophon, wußte indessen seinem Lerneifer auch dort streng verbotene Lektüre, Bayles Diktionär und Voltaires Schriften, zu verschaffen, so daß der Fünfzehnjährige bei seinem Austritt in den bösen Ruf eines Materialisten und Gottesleugners geraten war. Bei einem Verwandten in Erfurt wurde er darauf in die Wolffische Philosophie eingeführt und machte, was für den künftigen Dichter noch wichtiger werden sollte, die Bekanntschaft von Cervantes' „Don Quijote".

Zunächst freilich erlag der leicht empfängliche, schwärmerische Jüngling vollständig dem überwältigenden Einflusse der Klopstockischen Poesie. Während des im Elternhause verbrachten Sommers von 1750 entbrannte er in begeisterter Seelenliebe zu seiner Verwandten Sophie von Gutermann, der späteren Frau von Laroche. In den Hexametern des „Lobgesanges auf die Liebe" und in klopstockisierenden Oden feierte er mit seraphischer Harfe die himmlische Doris und die edlen, unendlichen Triebe, die nur der Nachahmer der Gottheit und Menschenfreund, nicht der gekrönte Pöbel der Eroberer empfindet. Dem reizenden römischen Verführer und seinen Nachfolgern stellte er in seinem „**Anti-Ovid**" die wahre Art zu lieben gegenüber, wie er, entgegen

der materialistischen Anschauung des ernsten Lukrez, in den Alexandrinerpaaren seiner sechs Bücher über „Die Natur der Dinge“ die Lehre von der besten der möglichen Welten vortrug (1751).

Als er von Tübingen aus, wo er sich dem Rechtsstudium widmen sollte, die ersten Gesänge eines Epos vom Cheruskerhelden „Hermann“, natürlich in Klopstockischen Hexametern, an Bodmer einsandte, da glaubte dieser in dem jungen schwäbischen Dichter einen neuen, besseren Klopstock gefunden zu haben. Ungeachtet der ärgerlichen Enttäuschung, die ihm der Züricher Aufenthalt des lebensfrohen Klopstock soeben bereitet hatte, lud er jetzt den Sänger des „Hermann“ und frommer „Hymnen“ zu sich ein. Vom Oktober 1752 bis zum Juni 1754 lebte Wieland als Gast in Bodmers Hause, der jüngere Dichter des „Geprüften Abraham“ mit dem älteren Patriarchadendichter wetteifernd „im Entwerfen vieler heiliger Dichtungen“. Auf die deutschen Leser machte es freilich keinen Eindruck, als der Verfasser des Lehrgedichtes über die Natur der Dinge in einem eigenen Buche die Schönheiten des epischen Gedichtes von „Noah“ auseinandersetzte. Ja Nicolai spottete 1755 über die ganze fromme Dichterei Wielands:

„Die Muse des Herrn Bodmers ist eine betagte Matrone, die die Welt vergißt, weil die Welt sie vergessen hat, die beständig von der Kasteiung des Fleisches redet und auf die böse verderbte Welt und die verschlimmerten Zeiten schilt. Die Muse des Herrn Wielands ist ein junges Mädgen, das auch die Betschwester spielen will und sich der alten Witwe zu Gefallen in ein altväterisches Käppgen einhüllet, welches ihr doch gar nicht kleiden will; sie bemühet sich, eine verständige, erfahrene Miene anzunehmen, unter der ihre jugendliche Unbedachtsamkeit nur gar zu leicht hervorleuchtet, und es wäre ein ewiges Spektakel, wenn diese junge Frömmigkeitslehrerin noch wieder zu einer muntern Modeschönheit würde.“

Überraschender noch, als der Berliner Kritiker ahnen konnte, sollte die Welt dies Spektakel erleben, als die fromme Muse Wielands gerade ein Jahrzehnt später bei den „Komischen Erzählungen“ sich in einen lüsternen Faun verwandelt zeigte. Während des Züricher Aufenthaltes, der sich bis in den Sommer 1759 erstreckte, erblickte Wieland die Aufgabe der Dichtkunst freilich nur darin, die Sängerin Gottes, seiner Werke und der Tugend zu sein. Wie wenig er gegenüber den in Bodmers Kreisen als Muster gefeierten Dichtungen seine Selbständigkeit zu wahren wußte, das zeigen die dreibändigen Sammlungen der prosaischen und poetischen Schriften (1758 und 1768) aus der Zeit seiner in der Schweiz verlebten Jahre.

Freilich erklärte er selbst schon Ende 1758, daß nur das Bruchstück seines Heldengedichtes „Cyrus“ seinen Ideen von der schönen Schreibart noch entspreche. Aber auch diese fünf Gesänge, in denen er das bereits von Xenophon absichtsvoll ins hellste Licht gesetzte Bild des ersten persischen Herrschers vollends zum übermenschlichen Musterhelden und -Fürsten steigerte, zeigen auf jeder Seite die äußerliche Nachahmung von Klopstocks Sprache und Vers. Die gereimten „Moralischen Briefe“ wie die Hexameter der neun „Briefe von Verstorbenen an hinterlassene Freunde“ sind Nachahmungen von Schriften der englischen Dichterin Elisabeth Singer-Rowe. Wie 1753 Wieland, so hat um die gleiche Zeit auch Meta Klopstock in ihren „Briefen von Verstorbenen an Lebendige“ die wortreichen und vorstellungsarmen christlichen Heroiden (Friendship in Death) der „göttlichen Singer“ nachgeahmt. Von dem noch einflußreicheren frommen englischen Dichter, von Young, meinte Wieland später, als die Zeit seiner Begeisterung für Youngs „Nachtgedanken“ vorbei war, er sei vorzüglich geeignet, den Leuten die Köpfe zu verwirren und den Geschmack junger Schriftsteller zu verderben. In den „Sympathien“ und den „Empfindungen eines Christen“ (1756/57) suchte Wieland das Vorbild Youngs an Frömmigkeit und Rührseligkeit noch zu überbieten.

Diese ganze Poesie löst sich in Weihrauchsnebel und Empfindungen auf, freilich solche, für die Lessings Spott zutrifft, vor lauter Empfindung könne man nichts dabei empfinden. Aber die vom Herzen strömende Wärme, die allein unser Mitempfinden wecken könnte, steht dem selbst nur anempfindenden Dichter nicht zu Gebote. Um so schlimmer, wenn er seine durch fremde Empfindungen bestimmten Eindrücke und überhitzte Phantasie der Welt als Vorschriften aufzwängen, jede Abweichung als Gottlosigkeit verdammen will.

Daß Bodmers Hausgenosse und Zögling an dem noch fortdauernden Kampfe der Schweizer gegen die Leipziger sich mit einer „Dunciade" und ähnlichen Spottschriften gegen Gottsched beteiligte, war ganz in der Ordnung. Komisch genug erscheint es freilich, wenn er dabei anfangs Lessing als einem Mann, der seine guten Partes habe, sehr herablassend in Aussicht stellen läßt, ihn „als Champion für die gute Sache" der Züricher verwenden zu wollen. Verabscheuungswürdig aber nannte es dieser selbe Herr Lessing, als Wieland seine „Empfindungen eines Christen" mit einer Zuschrift an den Berliner Oberkonsistorialrat Sack einleitete, in der er die Geistlichkeit zur Verfolgung der anakreontischen Wollustsänger aufforderte, als deren Hauptvertreter er den wackeren Johann Peter Uz denunzierte. Die Vergeltung für diese thörichte Unduldsamkeit des schwärmerischen Jünglings ist über Wieland in vollem Maße hereingebrochen, als anderthalb Jahrzehnte später die Göttinger Haingenossen den „Idris" und das Bild seines sittenverderbenden Dichters feierlich verbrannten. Wieland ist rasch zur Besinnung gekommen und wollte schon 1758 nicht nur den Angriff gegen Uz öffentlich widerrufen, sondern auch zugestehen, daß die Ausschweifungen von platonischer Liebe in seinen eigenen „Erzählungen", „Sympathien" und Oden vielleicht ebenso verwerflich seien wie der sinnliche Zaubertrank der Anakreontiker.

Nicht aus eigennützigen Absichten, wie Lessing mit Unrecht argwöhnte, hatte Wieland das tändelnde Spiel der deutschen anakreontischen Dichter als unmoralisch verdammt. In der Stickluft des damaligen Zürich, wo die strengen Sittenmandate des Rates jede weltlustige Regung zu unterdrücken bestrebt waren, hatte sich der schwärmerische Jüngling überzeugungsvoll in eine so sinnenfremde und -feindliche Überspanntheit hineingelesen und -geschrieben, daß ihm eine Zeitlang jeder Maßstab für die wirkliche Welt verloren ging. Gegen das Ende seines Züricher Aufenthalts machte sich zum Mißfallen Bodmers und seiner nächsten Freunde bereits eine Änderung bemerkbar. Der Unterricht, den Wieland seit dem Verlassen von Bodmers Haus Söhnen von Züricher Patrizierfamilien erteilte, führte ihn dazu, Menschen zu beobachten. Im Frühjahr 1756 schloß er Freundschaft mit Johann Georg Zimmermann, und in dem Briefwechsel mit dem jungen Arzte in Brugg, der aller Überspanntheit, aber auch der Klopstockischen Poesie so gründlich abgeneigt war, wurde gegenseitige Kritik geübt. Zwar waren es meist ältere Züricher Damen, mit denen Wieland schwärmerische Seelenfreundschaft verband, aber in dem einen oder anderen dieser Verhältnisse konnte auf die Dauer die Stimmung nicht ausbleiben, „die sich das Übersinnliche gern versinnlichen möchte". Die Prosagespräche von „Araspes und Panthea" (1760), deren moralische Liebesgeschichte ursprünglich wie in Xenophons „Cyropädie" dem Heldengedichte „Cyrus" einverleibt werden sollte, verraten bereits die Erkenntnis, daß auch der tugendhafteste Liebhaber sich noch „mit irdischer Masse beladen" habe, während der frühere Wieland der Überzeugung lebte, derjenige dürfe nicht sagen, daß er liebe, dessen Wünsche über einen Handkuß bei der Angebeteten hinausgingen.

Als Wieland im Juni 1759 von Zürich nach Bern übersiedelte, wollte ihm das Glück so wohl, daß an Stelle dieser schwärmenden schönen Seelen, die an seiner seraphischen Überschwenglichkeit Gefallen fanden, Julie von Bondeli ihm ihre Neigung schenkte. Die gesund empfindende und klug denkende Freundin J. J. Rousseaus übte einen erziehenden Einfluß auf Wieland aus. Sie hatte es nicht um ihn verdient, daß er nach einigen Jahren, als er in der Lage war, sich den eigenen Hausstand zu gründen, das Verlöbnis mit der treuen, geistig eher überlegenen Berner Freundin unzart löste.

Im Jahre 1760 war Wieland zum Kanzleidirektor seiner Vaterstadt Biberach, in der schon sein Urgroßvater die Bürgermeisterwürde bekleidet hatte, gewählt und trotz der Beschwerde der

katholischen Partei von Wien aus in seinem Amte bestätigt worden. Nicht allzu schwer lasteten die Amtsgeschäfte des kleinen, aber auf seine Reichsunmittelbarkeit stolzen Städtchens auf dem Herrn Kanzleidirektor. In einem artigen, einsamen Gartenhaus, ganz allein mit den Musen, Faunen und Grasnymphen, verbringt er seine Sommernachmittage.

„Hier sehe ich die Knaben baden, keine Nymphen; ich rieche den lieblich erfrischenden Geruch des Heues; ich sehe schneiden und Flachs bereiten; auf der einen Seite erinnert mich aus der Ferne der Kirchhof, wo die Gebeine meiner Voreltern liegen, daß ich leben soll, so lange und so gut ich kann; auf einer andern lockt mir ein durch Gebüsche halb verdeckter Galgen fernher den Wunsch ab: daß ein halb Dutzend Schurken, die ich ganz trotzig tête levée herumgehen sehe, daran hängen möchten. Ich sehe Mühlen, Dörfer, einzelne Höfe; ein langes angenehmes Thal, das sich mit einem zwischen Bäumen hervorragenden Dorfe mit einem schönen, schneeweißen Kirchturm endet, und über demselben eine Reihe ferner blauer Berge, aus denen im Abendstrahl ein uraltes Schlößchen herausglänzt. Das alles macht eine Aussicht, über der ich alles, was mir unangenehm sein kann, vergesse, und, mit diesem Prospekt vor mir, sitze ich an einem kleinen Tische und — reime."

Die Idylle, deren Stimmung in mehr als einer seiner Erzählungen anklingt, verwandelt sich in ein bewegteres Bild, wenn wir den Biberacher Staatsschreiber in seine Geschäfte begleiten, wo sich dem künftigen Historiker der „Abderiten" die Skizzen für seine satirischen Schilderungen auf Schritt und Tritt ergeben. Da gewinnt er in Ausübung seines Amtes Einblick in die geheimen Triebfedern der menschlichen Handlungen, er macht einen praktischen Lehrgang der Psychologie durch und lernt das wirkliche Leben, das nicht von Sympathien und frommen Empfindungen beherrscht wird, kennen. Die Intriguen, die um sein eigenes Amt ausgekämpft wurden, lehrten ihn, daß Weises Querlequitsch und seine Praktiken (vgl. S. 415) sich überall einstellen, wo Menschen in einem Gemeinwesen, sei es groß oder gering, zusammentreffen. Und in der kleinen Reichsstadt ließ sich so gründlich wie an Fürstenhöfen die Wahrheit von Oxenstiernas Enthüllung erproben, es sei unglaublich, mit wie wenig Verstand die Welt regiert werde.

Wenn der frühere Schwärmer Wieland von nun an mit Spott und Ironie auf das menschliche Getriebe hinblickt und selbst an seinen Helden die komische Seite hervorzuheben nicht unterlassen kann, so ist er nicht von dichterischer Willkür, sondern von Erfahrung geleitet. Als „die späte Frucht einer vieljährigen Beobachtung der Menschen und ihrer grenzenlosen Thorheit" bezeichnete er selbst seine „kaltblütige Philosophie". Daß aber die engen Mauern der Reichsstadt ihn nicht von der großen Welt abschlossen, dafür sorgten Freunde und Gönner auf dem benachbarten Schlosse Warthausen. Dort ruhte der mainzische Minister Graf Stadion von einem thätigen Leben aus, und als sein Sekretär wohnte dort Frank Laroche, der Wielands Jugendgeliebte Sophie geheiratet hatte. In Biberach wußte man nur von dem städtischen Beamten, nichts vom Dichter Wieland; in Warthausen fand der Schriftsteller Wieland ehrenvolle Aufnahme, in der Büchersammlung wie bei den Schloßbewohnern reichste Anregung. Graf Stadion war im Besitz der feinsten litterarischen Bildung, soweit sie innerhalb der Grenzen der französischen Litteratur zu erreichen war. Er wunderte sich ungemein, aus den Versen seines Gastes zu ersehen, daß man in deutscher Sprache an Gewandtheit und schalkhafter Grazie es der französischen gleichthun, selbst in eleganter Frivolität mit Crébillons Erzählungen wetteifern könne. Der gräfliche Gönner hatte von Leben und Litteratur ganz andere Ansichten als die, zu denen sich die Mitglieder des Bodmerschen Kreises bekannten. Bayle und Voltaire, an deren verbotenen Früchten Wieland in Kloster Bergen genascht, die er dann verleugnet hatte, wurden ihm in Warthausen als die wahren Philosophen empfohlen.

Und der weltsichere, überlegene Rat des greisen Staatsmannes machte auf den Biberacher Kanzleidirektor nicht viel geringeren Eindruck als ein Jahrzehnt vorher die Urteile des Züricher

Professors. Naturgemäß mußte da seine ganze Dichtung einen anderen Charakter annehmen, sobald er bei der Arbeit nicht mehr an die ernsten Schweizer Freunde als sein nächstes Publikum, dessen Beifall er anstrebte, sondern an die geistreich-witzigen Bewohner Warthausens dachte. Er sagte sich dabei selbst, daß der Abstand, den der Geist und Ton in seinen neueren Arbeiten mit den feierlichen Schriften seiner jüngeren Jahre mache, einem beträchtlichen Teile des Publici anstößig sein würde. Allein er meinte, man müsse die Vorurteile nicht respektieren, sondern ihnen nur wie einem Ochsen, der Heu auf den Hörnern trägt, aus dem Wege gehen.

Nicht nur der Beifall des Grafen, der Familie Laroche und Zimmermanns, mehr noch stärkte Wieland bei dem für sein schriftstellerisches Ansehen bedenklichen Übergange das Bewußtsein seiner vollen Aufrichtigkeit. Es war seine innerste Überzeugung, wenn er äußerte, vor dem Richterstuhle der Vernunft seien die Abenteuer des „Don Sylvio von Rosalva", eines Lehrers der Tugend, nicht unwürdiger als seine frommen, moraltriefenden Züricher Schriften. Der später weggelassene zweite Titel des „Don Sylvio", „Der Sieg der Natur über die Schwärmerei" (Ulm 1764), soll nicht nur die Tendenz des ersten Wielandschen Romans klipp und klar aussprechen, er enthält zugleich ein Programm, an dessen Verwirklichung ein großer Teil seiner Dichtungen mitzuhelfen bestimmt ist. In ihnen soll sich nach des Verfassers Willen vollziehen, was er schon Ende 1758 an Zimmermann geschrieben hatte: „Das Subtilste der Schwärmerei geht in Rauch fort, das Gröbste sinkt zu Grund, und das Echte und Wahre bleibt lauter und unvermischt zurück." Die Herausarbeitung des letzteren wollte freilich nicht so schnell gelingen.

Die sich überstürzende fromme Schwärmerei der Schweizerzeit war verflogen, da Wieland nun die Menschen menschlich zu verstehen gelernt hatte. Auch den „Don Quijote", an den sich der „Don Sylvio" unmittelbar anlehnt, erfand er als ein gutes Spezifikum gegen das Seelenfieber der Schwärmerei. Allein die Schwärmerei lag Wieland nun einmal im Blute. Schon Goethe, dessen freimaurerischer Gedenkrede auf den edlen Dichter, Bruder und Freund wir die unerreichbar beste Charakteristik Wielands verdanken, hat neben der Offenheit seines Wesens, mit der er in Versen und Prosa urteilend ausplauderte, wie es ihm jedesmal eben zu Sinne war, den für das Verständnis Wielands wesentlichen Zug hervorgehoben. Wieland bekämpfe die Schwärmerei so leidenschaftlich und nachdrücklich nicht nur, weil sie ihm in der Jugend so üble Streiche gespielt habe, sondern weil die Verführung zu ihr in ihm selbst zeitlebens mächtig gewesen sei. Man braucht nur die Überschwenglichkeit, mit der Wieland im Briefwechsel neu gewonnene Freunde behandelt, zu betrachten, um sich zu überzeugen, wie stark in ihm die Neigung blieb, seinen Enthusiasmus an Stelle der Wirklichkeit zu setzen. Mäßigung „in den Schranken der uns angewiesenen Sphäre" war ihm nicht angeboren, er mußte die Befolgung der „heiteren Lehre" seiner Natur und Neigung immer von neuem abkämpfen. Er erscheint in seinen Dichtungen vom „Agathon" an als Vertreter einer verstandesmäßigen Richtung, recht eigentlich als der Dichter der Aufklärung. Seine Werke gewinnen uns aber eine besondere Teilnahme ab, wenn wir erkennen, wie er in dem dichterischen Kampfe für die Aufklärung gegen jede Art von Schwärmerei und Phantasterei zugleich den Kampf gegen den drohenden Feind im eigenen Innern führt. Wir werden dann auch richtiger und milder die Thatsache beurteilen, daß er in der ersten Biberacher Zeit die Mittelstraße nicht gleich finden konnte. Die so lange gewaltsam unterdrückte Sinnlichkeit machte sich wie erst der Seelenrausch mit übertreibender Lebhaftigkeit geltend. Wieland wurde sehr bald ein musterhafter Gatte und Vater. Aber im Anfang der sechziger Jahre verletzte auch der Mensch die sittliche Grenzlinie, über die sich der Verfasser der „Komischen Erzählungen" leichtfertig hinwegsetzte.

Mit seiner Heirat, die er 1765 ohne Liebe, nur nach äußeren Rücksichten und der Wahl seiner Verwandten folgend, einging, lenkte er bürgerlich für immer in, man möchte fast sagen philisterhaft geregelte Bahnen. Der Freund so vieler schöngeistiger Frauen, der ehemalige Bräutigam einer Sophie Laroche und Julie Bondeli war glücklich an der Seite einer Frau, die nicht einmal die Dichtungen ihres Mannes las.

Höchst charakteristisch führt uns Kraus' Ölgemälde (vgl. die Abbildung, S. 510) den Menschen und Dichter vor, ein Gegenstück zu Chodowieckis berühmtem Bilde, das den Kupferstecher am Familientische arbeitend zeigt. Wieland sitzt vor seinem Schreibtisch, aber umgeben von Frau und Kindern, die sich auf seinen Schoß drängen. Von der Wand blickt, an sein gleichnamiges Gelegenheitsdrama mahnend, die Abbildung von der Wahl des Herkules herab, die Sokratesbüste auf dem Tische deutet auf seine philosophischen Studien, wie sie später im „Aristipp" poetisch-wissenschaftliche Früchte tragen sollten, und die Gruppe der verschlungenen Grazien führt uns die von Wieland ausgehende Graziendichtung vor Augen. Gern würde man in dem an Sokrates angelehnten Reliefbilde die weimarische Fürstin sich vorstellen, deren Freundschaft Wielands zweite Lebenshälfte verschönte.

Die akademische Thätigkeit an der kurmainzischen Universität Erfurt, wohin er im Frühjahr 1769 als Professor der Philosophie übersiedelte, bedeutete nur ein kurzes Zwischenspiel. „Der goldne Spiegel", mit dem Wieland 1772 die von Haller (vgl. S. 402) soeben wieder in Aufnahme gebrachte Gattung der Staatsromane seinerseits bereicherte, verfehlte zwar trotz der rühmenden Anspielungen auf Joseph II. den nächsten Zweck, seinem Verfasser einen Ruf nach Wien zu verschaffen. Aber die Regentin von Sachsen-Weimar, Herzogin Anna Amalia, wurde durch seinen Fürstenspiegel der Könige von Scheschian veranlaßt, Wieland den Unterricht ihres Erbprinzen Karl August anzuvertrauen. Ob Wieland in der That das ihm von Treitschke gespendete Lob gebührt, im Herzog Karl August das Verständnis für den Staat geweckt zu haben, muß unentschieden bleiben. Aber die Aufsätze in seinem „Merkur", mit denen er von der Berufung der französischen Generalstände an bis zur Gründung des Napoleonischen Kaiserreiches die Zeitgeschichte verständnisvoll begleitete, begründen wirklich Treitschkes Urteil, Wieland sei unter unsern Klassikern der einzige gewesen, der den Wendungen der Tagespolitik mit reger Teilnahme gefolgt sei. Vom September 1772 an war Weimar Wielands Heimat geworden, die er nur in den Jahren 1797—1803 mit dem Aufenthalt auf dem Landgute Osmannstädt, seinem Horazischen Sabinum, vertauschte. Dort fand er, seinem Wunsche gemäß, auch die letzte Ruhestätte, nachdem er am 20. Januar 1813 in Weimar sein arbeitsreiches Leben beschlossen hatte.

In Biberach und Weimar sind die Werke niedergeschrieben worden, die Wielands Stellung und Bedeutung in unserer Litteratur- und Kulturentwickelung bestimmen. Wenn in der Gegenwart auch nur der einzige „Oberon" noch mehr als vereinzelte Leser findet, im 18. Jahrhundert hat Wieland durch seine eigenen Dichtungen und durch seinen „Merkur" die Leser beherrscht, die französisch gesinnten höheren Stände wie zuerst den Grafen Stadion für die deutsche Litteratur gewonnen. Das ganze obere Deutschland, äußerte Goethe zu Eckermann, verdanke Wielanden seinen Stil. „Es hat viel von ihm gelernt, und die Fähigkeit, sich gehörig auszudrücken, ist nicht das Geringste."

Wie Wieland als Übersetzer die mittleren Zeiten (Shakespeare) und das klassische Altertum sich zum Arbeitsfelde ausersah, so hat er für seine eigenen Dichtungen in gleicher Weise Stoffe und Kostüme aus der griechisch-römischen Welt, den orientalischen Märchen und der mittelalterlichen Überlieferung entnommen. Die Romantiker haben im „Athenäum" spöttischerweise Wielands Gläubiger, die Dichter aller Zeiten und Völker, aus denen er entlehnt habe, vorgeladen, ihr Eigentum aus der Gantmasse des Hofrats Wieland einzufordern. Aber schon der

junge Wieland, um dessen Selbständigkeit es in der That übel bestellt war, hatte ähnlichem Vorwurfe gegenüber sich verteidigt: „Man hört und lieset von Kindesbeinen so viel, daß man vieles weiß oder zu wissen glaubt, ohne eigentlich sagen zu können, woher man es hat." Vom „Agathon" angefangen, hat er alle ergriffenen Stoffe durch die Behandlung mit ebensoviel Recht zu seinem vollen Eigentum gemacht wie Shakespeare die Novellen und älteren Dramen. Die Vorgänger, deren Schuldner er wirklich wurde, nicht für Einzelheiten, sondern dem einen für die ganze Art der Auffassung und Darstellung, dem anderen für die Grundsätze der Lebensführung und Weltanschauung, sind Lukian und der Graf von Shaftesbury.



Wieland im Kreise seiner Familie. Nach dem Gemälde von G. M. Kraus (etwa 1775), in der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar. Vgl. Text, S. 509.

Nicht als einen Vorgänger, sondern als einen in Ansicht, Gesinnung, Übersicht vollkommen ähnlichen älteren Zwillingsbruder Wielands hat Goethe den englischen Moralisten bezeichnet. Das Leben auf einem von der Religion durchaus unabhängigem moralischen Sinne aufzubauen, der uns auf dieser Erde ein sinnlich-geistiges Glück gewähren soll, die Verkündigung des verbundenen Guten und Schönen (*καλοκαγαθία*) als Lebensziel, diese frei-heiteren Anschauungen seines „Aristipp" hatte Wieland bei dem englischen Popularphilosophen gefunden. Er wünschte eine Gesamtübersetzung von Shaftesburys Werken, wie er selber in seiner Lukian-Übersetzung die Werke des großen ungläubigen Spötters von Samosata trefflich verdeutschte (1788—89). Wie viel er auch für die Führung eigener Dialoge von Lukian gelernt hatte, bewies er in den Zeiten der französischen Umwälzung durch seine „Neuen Göttergespräche".

Der Lukian-Übertragung geht die Verdeutschung der Horazischen Briefe und Satiren in fünffüßigen reimlosen Jamben voran. Es folgen ihr von 1796 an die für das Attische und Neue Attische Museum bestimmten Übertragungen von Dramen des Euripides und Aristophanes und schließlich die meisterhafte Wiedergabe der Briefe Ciceros. Zur Nachbildung Ciceronianischer und Horazischer Urbanität war niemand geeigneter als Wieland. Bei der Übersetzung von zweiundzwanzig Dramen Shakespeares (1762—66) hatte er sich dagegen mit ungenügenden Hilfsmitteln an eine Aufgabe gewagt, die dem durchaus undramatischen Wieland unmöglich in gleicher Vollendung glücken konnte.

Und doch ist gerade diese Shakespeare-Verdeutschung, die ihm so heftige Angriffe der Shakespeare-begeisterten Jugend und ihrer Wortführer Gerstenberg und Goethe zuzog, eines der großen geschichtlichen Verdienste Wielands. Seit Johann Elias Schlegels Verbesserungsvorschlägen zu v. Borcks Cäsar-Übersetzung (vgl. S. 424) war so gut wie nichts geschehen, um den deutschen Lesern ein eigenes Urteil über die so fragwürdig erscheinenden britischen Dramen zu ermöglichen. Lessings überraschendes Eintreten für das altenglische Drama in den „Berliner Litteraturbriefen" mußte indessen den Wunsch nach näherer Kenntnis wachrufen. Wieland hatte wohl schon in Zürich ein oder das andere dieser Dramen kennen gelernt, da Bodmer in seinen Betrachtungen über die poetischen Gemälde sogar eine Stelle aus dem sommernächtlichen Traume des engelländischen Sasper angeführt hat. Aber die entscheidende Anregung zur Beschäftigung mit Shakespeare hat Wieland weder von Bodmer noch Lessing empfangen, sondern von Voltaire, der mit Unrecht so ohne weiteres als gehässiger Verunglimpfer Shakespeares verrufen ist. Gleich Voltaire ist auch Wieland durchaus nicht gewillt, der wilden Regellosigkeit des Engländers die klassizistische Tragödie aufzuopfern. Als französisch gebildeter Kunstrichter schreibt er die „Noten zum Shakespeare", von denen der junge Goethe sagte, wär' er klug, er würde sie mit Blut abkaufen. Im Zorn über den Tadel ihres Abgottes Shakespeare vergessen die Stürmer und Dränger, daß sie zum Teil selber erst der Wielandschen Übersetzung die Bekanntschaft jener Dramen verdankten. Die „Allgemeine deutsche Bibliothek" dagegen fürchtete für den guten Geschmack, wenn Shakespeares regelwidrige Dichtungen durch die Verdeutschung in jedermanns Hände kämen, so daß Wieland von rechts und links statt des verdienten Dankes lauter Tadel zu hören bekam. Nur der Hamburgische Dramaturg meinte, Wieland habe uns mit seinem Shakespeare ein Buch geliefert, das man nicht genug empfehlen könne.

Wenn Johann Joachim Eschenburgs Übersetzung der sämtlichen Schauspiele Shakespeares (1775—77) auch einen Fortschritt gegenüber Wielands Arbeit bedeutete, so steht doch auch Eschenburg auf den Schultern seines Vorgängers. Er behielt gleich ihm die Prosaform bei, von der Wieland nur beim „St. Johannis-Nachts-Traum" abgewichen war zu gunsten des Blankverses, der dann erst in August Wilhelm Schlegels klassischer Shakespeare-Übersetzung (1797—1801) der Originalform getreu zur Vorherrschaft gelangte. Auf unseren Bühnen aber ist Wielands Wortlaut, der nicht bloß Wilhelm Meisters Hamletbearbeitung, sondern in den meisten Fällen den Theatereinrichtungen der Shakespeareschen Stücke zu Grunde gelegt wurde, nur langsam der Schlegel-Baudissinschen Fassung gewichen.

Wieland selber scheint zum ersten Übersetzungsversuche durch das Bühnenbedürfnis verleitet worden zu sein, als er in Biberach das evangelische Handwerkertheater zu leiten hatte. Mit zwei eigenen Dramen, einer Märtyrertragödie „Lady Johanna Gray, oder der Triumph der Religion" und „Clementina von Poretta", der Bearbeitung von Richardsons Roman „Sir Charles Grandison", hatte er sich schon in der Schweiz hervorgewagt. In Weimar versuchte er dann im Bunde mit dem Musiker Anton Schweizer, das Singspiel zur tragischen Würde zu erhöhen. Über Absicht und Erfolg seiner „Alkeste" (1773) äußerte er sich in „Briefen über das deutsche Singspiel", die im Zusammenhange mit Glucks Reformen als ein Glied in der langen Versuchsreihe deutscher Dichter, die Oper zum musikalischen Drama auszubilden, doch ernstere Beachtung verdienen, als Goethes übermütige Farce „Götter, Helden und Wieland" ihnen einräumen konnte. Freilich ermangelte Wieland zu sehr jeder dramatischen Begabung, um mit der Weimarer „Alkeste" oder der fünf Jahre später in Mannheim aufgeführten „Rosamund" eine Einwirkung auf den Gang des deutschen Schauspiels ausüben zu können.

Der neuere deutsche Roman ist dagegen wirklich von Wieland ausgegangen. Lessing begrüßte im 69. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" Wielands „Agathon" als den ersten und einzigen deutschen Roman für den denkenden Kopf von klassischem Geschmacke, wie Haller ihn als den witzigsten Roman, den die Deutschen aufweisen könnten, empfahl. Noch Johann Georg Rist rühmte in seinen Lebenserinnerungen dankend von dem Buche, es habe ihm 1797 als Jenenser Studenten „eine neue Welt voll heiterer idealischer Bilder" eröffnet. Die starke philosophische Befrachtung, die heute das Schifflein der Wielandschen Romane nicht mehr flott werden läßt, gab ihnen besonderen Reiz für die Leser des achtzehnten Jahrhunderts, die für populär gefällige Behandlung von Fragen aus der Moralphilosophie und Empfindungslehre die lebhafteste Teilnahme hegten.

Die modern gesinnten Leser lassen sich durch die griechische Einkleidung der Wielandschen Romane abschrecken, während die Freunde des neueren historischen Romans sich schwer in jene absichtliche Mischung hineinfinden, in der Wieland Verhältnisse und Meinungen des 18. Jahrhunderts, Selbstbekenntnisse und eigene Erfahrungen mit Zügen des antiken Lebens kunstvoll verwebt. Der griechische Roman mit seinen Schiffbrüchen, Piraten und Sklaverei lieferte für die im ganzen handlungsarmen Romane Wielands das äußere Gerüst. Fielding und Sterne gaben das Vorbild für die Anbringung humorvoll realistischer Einzelzüge. Der Übersetzer des Lukian, der bereits auf der Schule Xenophon ins Herz geschlossen hatte, war in den antiken Quellen so gut wie kein anderer unserer Klassiker bewandert. Wenn uns das Griechentum der Agathons und Musarions stark französisch gefärbt erscheint, so haben die Zeitgenossen Winckelmanns anders empfunden. Noch in „Wahrheit und Dichtung" rühmt Goethe den Eindruck, den „Musarion" auf ihn machte. „Hier war es, wo ich das Antike lebendig und wieder neu zu sehen glaubte." Und Wieland selbst sagt in seinen „Grazien" wiederholt, er borge von Winckelmann die Farben zu seinen Gemälden. Wielands „Agathon" und mehr noch sein „Aristipp" dürfen immerhin Jean Jacques Barthélemys berühmter „Voyage du jeune Anacharsis en Grèce" (1788) zur Seite gestellt werden; wie diese kamen sie einer stark entwickelten Neigung der Leser entgegen.

Von seinen Romanen läßt Wieland nur den „Don Sylvio" im Lande der romantischen Poesie spielen. Der junge Spanier ist in der Welt der Feenmärchen wie Don Quijote in den Abenteuern fahrender Ritter befangen und zieht mit seinem nüchterner denkenden Gefährten aus, Wunder zu erleben. Dabei lernt er jedoch die Wirklichkeit kennen. Das ausgelassen frivole Märchen vom Prinzen Biribinker dient vollends noch dazu, die jugendliche Überspanntheit und Traumliebe lächerlich zu machen. Überall ist in der burlesk-satirischen Schilderung der enge Anschluß an verschiedene Vorbilder erkennbar.

Erst in der „Geschichte des Agathon" (Zürich 1766), die in der endgültigen Fassung des „Agathon" (Leipzig 1773) stark umgearbeitet und erweitert erscheint, steht Wieland selbständig in reifer Eigenart vor uns.

Gleich Goethes „Wilhelm Meister", der manches vom „Agathon" gelernt hat, gehört die Dichtung in die Reihe der pädagogischen Romane. Die Erziehung des jugendlich treuherzig in die Welt tretenden unerfahrenen Jünglings vollendet sich im Lauf der Ereignisse, die erst durch ihren Eindruck auf die Seele des Helden Bedeutung gewinnen. Ja selbst die übrigen Personen des Romans dienen vor allem als Mittel, für die Seelenentwickelung des Helden den Anstoß zu geben oder ihn durch ihre Gespräche zu belehren. Der Dichter von Agathons und Peregrinus' Lehrjahren hat es noch nicht gleich jenem von „Wilhelm Meisters Lehrjahren" verstanden, jede der auftretenden Personen ihr eigenes, Teilnahme heischendes Leben vor unseren Augen leben zu lassen. Das Autobiographische dagegen und die Benutzung wirklicher Vorbilder macht sich im „Agathon" nicht weniger als in Goethes Roman geltend. Wieland erklärt, da er keine Hirngespenster für Wahrheit verkaufen wolle, habe er — wie Lessing bei seinem „Jungen Gelehrten" — denjenigen zum Helden gewählt, den er am genauesten kennen zu lernen Gelegenheit gehabt habe. Agathon und die meisten übrigen Personen seien wirkliche Personen, das Wesentliche der Begebenheiten so historisch als die neun Bücher Herodots. Damit ist die Verlegung der Handlung ins Altertum von dem Dichter selbst als äußere Kostümierung eingestanden, zugleich aber die ernste erzieherische Absicht der Erzählung hervorgehoben. „Was Tugend und was Weisheit vermögen", lautet das Horaz entlehnte Motto des Romans. Dem Trug der Priester und den Verführungsversuchen der scheinheiligen Pythia ist der zu

Ein Brief von Christoph Martin Wieland an C. A. Böttiger.

Nach dem Original in der Königl. Öffentlichen Bibliothek zu Dresden.

Noch immer, l. B. kann ich den Verlust des lieblingt meiner Seele nicht verschmerzen. Was ich an diesem Engel verloren habe ist unersetzlich; desto theurer ist mir nun was ich noch habe, und was mir gleich unverschlichen wäre. — Wer hätte vor 5 Wochen einen solchen Ausgang ahnen können? — [illegible] — leider! leider!

Darf ich Sie, liebster Freund an das Wort erinnern, das Ihnen am vorletzten Samstag wegen eines Denkmahls auf das Grab der liebenswürdigen Unglücklichen entfiel? Haben Sie die Güte mir Ihre Gedanken mitzutheilen. Ich bedarf Ihres Beystandes; denn noch ist es mir nicht möglich meine Aufmerksamkeit länger als einzelne Augenblicke auf diesen allzutraurigen Gegenstand zu fixieren. Der Platz, wo die Hülle der schönsten weiblichen Seele die jemahls auf Erden erschien, verborgen liegt, soll soviel möglich abgesondert, geheiligt und dem stillen süßen Schmerz der Erinnerung, aber auch zugleich dem hoffnungsvollen Vorgefühl der bessern Zukunft gewidmet werden. Was die Natur in unserm rauhen u. unbeständigen Klima nur immer zu diesem Zweck vermag, soll dazu aufgeboten werden. Er sollte, wenn ich meine Idee ausführen könnte, das heimlichste, aber das anziehendste Plätzchen meines Gartens werden — Wollte

Gott ich wünscht' es so anmuthig machen, daß es Ihren Geist selbst anlocken könnte, es im Heiligthum der unvergessenen Sonne oder stillheitern Mondnächte zu besuchen und seine liebliche Gegenwart durch ein sanftes Säuseln unter den Silberpappeln zu offenbaren. —

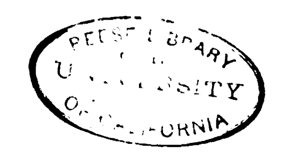
Ich lege einige, ich weiß nicht von wem, mir zugeschickte Sonnette bey, welche etwa zu Ausfüllung einer Lücke im Merkur dienen könnten.

Sobald uns die herbstliche Hora wieder freundlich anblicken wird, hoffe ich zur Herzogin nach Tiefurt zu [illegible] und, wo ich stillich das Vergnügen habe Sie zu sehen.

Leben Sie wohl. J. d. J.

W.

Oßmannstedt den 3t Octob. 1800.



Delphi erzogene Agathon entflohen. Das Bemühen, die Athener zu einer gerechten und weisen Politik zu bestimmen, hat er trotz seiner Erfolge als Redner und Feldherr mit dem Verluste seines Vermögens und der Verbannung bezahlt. Von Seeräubern gefangen, wird er auf dem Sklavenmarkte zu Smyrna von dem lebenslustigen alten Sophisten Hippias gekauft. Hippias entwickelt in den Gesprächen mit dem Platoniker Agathon die Lehren des französischen Materialismus (Helvetius). Aber nicht der Lebensklugheit des Sophisten, sondern den Reizungen der schönen Hetäre Danaë unterliegt der platonische Schwärmer.

Will man die Fortschritte Wielands in seiner Charakterisierungskunst würdigen, so bietet die günstigste Gelegenheit die Vergleichung der beiden Hetären, wie sie in der „geheimen Geschichte der Danaë" im „Agathon" und den Briefen der Lais im „Aristipp" erschienen. Für Lais soll die Enkelin seiner Jugendfreundin Laroche, Sophie Brentano, die ihm besonders nahe stand und auf seinem Gute zu Osmannstedt begraben wurde (vgl. die beigeheftete Tafel „Ein Brief von Wieland an C. A. Böttiger"), das Vorbild gewesen sein. Beide Werke stehen, das eine am Beginne, das andere am Schlusse der Wielandschen Romandichtung; beide haben den gleichen Zeitraum hellenischer Kulturentwickelung zum Hintergrunde und verlegen den Schauplatz im Wechsel vom eigentlichen Griechenland nach Kleinasien und Sizilien, der „Aristipp" auch noch nach der hellenischen Kolonie Kyrene an der nordafrikanischen Küste.

Aristipp selbst treffen wir bereits im „Agathon" als überlegenen Zuschauer in Syrakus, wo Plato es soeben mit wenig Glück unternommen hatte, Dionysius zur Enthaltsamkeit und zur aristokratischen Republik zu bekehren. Nach Platos Mißerfolg kommt Agathon, dessen Tugend sich endlich den Reizungen Danaës durch die Flucht entzogen hat, an den Hof des jungen Tyrannen. Die Athener Erfahrungen mit Volksgunst und Volksregierung haben ihn zum Anhänger der Alleinherrschaft gemacht, und als der Günstling des Dionysius sorgt er für die Wohlfahrt Siziliens, bis eine neue Maitresse des Herrschers den allmächtigen Minister stürzt. In Tarent findet er seine delphische Jugendgeliebte Psyche als seine Schwester und Danaë als seine Freundin wieder, in dem Pythagoräer Archytas aber das Urbild des wahren Weisen, der die Bürgerschaft zu lenken, das Irdische ohne platonische Schwärmerei zu erkennen und zu schätzen und doch seine geistige Unabhängigkeit von den Dingen dieser Welt zu wahren weiß.

Nicht jeder Schwärmer wird gleich Agathon wiederholt den erwünschten Wirkungskreis zur Bethätigung der in ihm drängenden Kräfte und Ideen finden, nicht jeder aus dem Schiffbruch seiner jugendlichen Einbildungen eine so gesund maßvolle Weltanschauung retten. Und schwankend unverständlich wird in der Geschichte das Bild manches Schwärmers erscheinen, der vielleicht viel besser war als sein Ruf. So urteilt Lukian sehr hart über den Cyniker Peregrinus Proteus, der nach einem wirrbewegten Leben sich bei den olympischen Spielen freiwillig auf einem Scheiterhaufen verbrannte (165 n. Chr.), ein lächerlicher, überspannter Sonderling und eitler Thor. Wieland fand sich durch diesen selbstgewählten Tod und Lukians Mitteilungen angeregt, die Widersprüche im Leben dieses Schwärmers durch Aufhellung der „geheimen Geschichte des Peregrinus Proteus" (1788) psychologisch verständlich und entschuldbar darzustellen. Er würde jedoch, wie er einige Jahre später seinem Schwiegersohne gestand, den „Peregrin" nie geschrieben haben, „wenn nicht die harten Urteile, die ich von sehr verständigen Personen, die Lavater genau zu kennen glaubten, von ihm fällen hörte, mich auf den Gedanken gebracht hätten, einen Versuch zu machen, wie es philosophisch möglich sein könnte, daß ein Mann, den ein Lukian für einen Bösewicht, Schurken und Narren zugleich hielt, gleichwohl ein guter und liebenswürdiger Mensch könnte gewesen sein". Als solchen führt Wieland den Peregrinus vor.

Ein Schwärmer wie Agathon, verfällt er gänzlich der Sinnlichkeit, um aus ihrem Schlamme sich kraftvoll zu erheben. Er schließt sich einer neuaufkommenden jüdischen Sekte, den Christianern, an und gewinnt unter ihnen hohes Ansehen. Aber als er daran ist, das Märtyrertum für seinen christlichen Glauben zu erleiden, bricht die unterdrückte Sinnenlust wieder durch. Die Christianer stoßen ihn aus, wie er sich von ihnen abwendet. Er prüft der Reihe nach alle philosophischen Systeme und alle Geheimlehren,

aber Befriedigung findet er nirgends. Jede Partei, von der er sich wieder trennt, sagt ihm natürlich alle möglichen Schandthaten nach. Ihm steigert sich aber die cynische Weltverachtung und Gleichgültigkeit bis zum Entschlusse, bis zur That des freiwilligen Flammentodes.

Die Lehre des Meisters, die Peregrinus zuletzt noch am meisten zusagte, die Weltverachtung des rasenden Sokrates, d. h. des „Diogenes von Sinope“, hatte Wieland bereits früher (1770) in eigenen Dialogen dargestellt. Die Geschichte des Peregrinus wie die Götterverspottung Lukians mußten ihn zur Betrachtung des Kampfes zwischen dem absterbenden Heidentum und dem siegreich vordringenden Christentum hinlenken. Und eben über diese Frage unterhielt sich am 6. Oktober 1809 Kaiser Napoleon I. mit dem zur Unterredung befohlenen „berühmten Autor des Agathon und Oberon“. Die Verbreitung und rasche Entwickelung des Christentums, meinte der letzte Imperator, sei eine wunderbare Gegenwirkung des griechischen gegen den römischen Geist. Das durch die physische Kraft besiegte Griechenland eroberte sich die geistige Herrschaft wieder, indem es das Wohlthaten spendende Samenkorn aufgriff und pflegte, das der Himmel jenseits des Meeres zum Glücke der Menschheit gepflanzt hatte. Wieland war sicherlich, wie der Bericht über diese merkwürdige Unterredung zu erzählen weiß, betroffen (frappé) über die großartigen Aperçus des großen Monarchen. Napoleon würde indessen vielleicht nicht gerade so zu Wieland gesprochen haben, wenn er außer von seinem „Agathon“ und „Oberon“ auch von dem „Agathodämon“ (1796) Kenntnis gehabt hätte.

Denn im „Agathodämon“ erzählt der greise Held, der Neupythagoräer Apollonius von Tyana, seinem Besucher, wie er in früher Jugend den Entschluß zur Neubelebung des wankenden Götterglaubens gefaßt und ein Leben hindurch im Gegensatze zu dem stetig um sich greifenden Christentum für die Olympier gekämpft habe. Er selbst ein Heiliger, ein Philosoph und wunderthätiger Magier, dem es voller Ernst war, die gesunkene Menschheit wieder zu erheben, der aber für seinen frommen Zweck auch irdische Klugheit nicht verschmähte. Der Bund und die Erneuerung der Menschheit, die ihm nicht gelingen wollten, das Christentum scheint sie herbeizuführen. Allein er sieht die Verweltlichung der neuen Lehre voraus. Und in bitterböser Kenntnis alles dessen, was im Namen der christlichen Konfessionen durch die kommenden Jahrhunderte gesündigt werden sollte, läßt Wieland seinen Agathodämon den mutmaßlichen Verlauf des Christentums vorausverkündigen.

Es ist ein Ausblick in die Weltgeschichte, nicht so tiefsinnig, wie Herder, nicht so scharf umrissen, wie Lessing ihn geben würde. Aber Wielands feingebildeter, freier Geist, der, über allen Einzelheiten schwebend, das Dauernde der Menschennatur klar erkannt hat, beseelt die mild-ernsten Betrachtungen des nach reichstem Wirken in die Bergeseinsamkeit zurückgezogenen Greises. So wie dieser Agathodämon seinem Besucher, gab sich der achtzigjährige Wieland selber wenige Tage vor seinem Tode gegenüber der ihn besuchenden Charlotte Schiller. „Da war er so heiter, geistreich, liebenswürdig, wie ein junger Mann nur sein könnte, und erzählte uns viel. So gegenwärtig, wie ihm alle Gegenstände waren und er in allen Wissenschaften bewandert war, gibt es selten wieder jemand; man mochte ihn fragen, wie man wollte, so belehrte er und teilte sich mit.“

Die Belehrung war ihm in seinen Romanen ebenso Hauptsache wie in seinen Reimereien die Unterhaltung. Wie geistig strebsam mußten aber Leser sein, die Werke gleich „Agathon“, „Agathodämon“, „Aristipp“ als unterhaltende Romane begeistert aufnahmen. Enthalten doch die vier in Briefform abgefaßten Bände „Aristipp und einige seiner Zeitgenossen“ (Leipzig 1800—1802) kaum, was man die Handlung eines Romans nennen könnte.

Die Berichte über Laïs' Verhältnis mit einem persischen Satrapen und der Untergang der schönsten aller Hetären durch einen unwürdigen Liebhaber sind ebenso wie die persönlichen Schicksale des Aristipp selber nur der Einschlag zu dem großen Gewebe. Den eigentlichen Inhalt des Romans bildet die Entwickelung der sokratischen Schulen. Von dem einen Meister ausgehend, von dessen Lehre jeder nur die eigene Auslegung für die wahre Meinung des Hingerichteten hält, verfolgen sie entgegengesetzte Wege.

Aristipps eingehende Kritik der einzelnen platonischen Hauptwerke zeigt, daß Wieland nicht ohne innere Berechtigung den akademischen Lehrstuhl für Philosophie in Erfurt innegehabt. Als der wahre Sokratiker und zugleich der Vertreter von Wielands eigener Lebensanschauung erscheint dabei Aristipp, der im Gegensatz zu Plato fest auf dem Boden der Wirklichkeit steht, weder die Reize des Daseins mit Diogenes verachtet, noch bei aller Lebensfreude den Sinnen die einseitige Herrschaft einräumt. So entspricht seine Philosophie am meisten dem griechischen Geiste, der ebenso in der Kunst wie im Denken und Dichten wie in der Erzeugung der mannigfaltigsten Staatsgebilde seine wunderbare Triebkraft äußert.

Ein Gemälde der griechischen Welt zur Zeit ihrer höchsten geistig-künstlerischen Entwickelung führt uns Wieland im „Aristipp" vor Augen. Die kleineren (1804 und 1805) noch folgenden Liebesgeschichten des athenischen Lustspieldichters Menander mit der Kranzwinderin Glykerion und des cynischen Philosophen Krates mit der vorurteilsfreien Hipparchia erscheinen daneben wie kleine Genrebilder. Dagegen ist die griechische Hülle eigener Beobachtung zeitgenössischer Thorheit nur ganz lose umgeworfen in der „sehr wahrscheinlichen Geschichte der Abderiten", die Wieland zuerst 1774 im „Merkur", sieben Jahre darauf, um die Erfahrungen seiner Mannheimer Reise bereichert, als Buch erscheinen ließ.

Allerdings genoß das thrakische Städtchen Abdera im Altertume ähnlichen zweifelhaften Ruhm, wie ihn am Ausgang des 16. Jahrhunderts das meißnische Städtchen Schilda gewann. Wieland weist in seinem Vorbericht auf Bayles Artikel über Abdera und Demokrit hin, ohne das alte Lalenbuch (vgl. S. 235) zu nennen; daß er es jedoch kannte, darauf läßt außer anderem auch seine Erwähnung der „Geschichtbücher" (Volksbücher im Schlage der „Melusine") am Ende des Vorberichtes schließen. Als Tieck 1797 die „denkwürdige Geschichtschronik der Schildbürger" erneuerte, ließ er Schilda zwar aus einer Kolonie vertriebener griechischer Staatsmänner und Philosophen hervorgehen, vermied jedoch seinerseits die naheliegende Anknüpfung, ja auch nur die Erwähnung von Wielands „Abderiten". Beide Dichter folgten in der Hauptsache nicht litterarischen Quellen, sondern einem Gewährsmanne, gegen dessen Ansehen und einzelne Stimme, wie Wieland schrieb, „das Zeugnis einer ganzen Welt und die Entscheidung aller Amphiktyonen, Areopagiten, Decemvirn, Centumvirn und Ducentumvirn, auch Doktoren, Magister und Baccalauren, samt und sonders ohne Wirkung ist, nämlich der Natur selbst". Aber bezeichnenderweise versteckt der jüngere romantische Dichter seine Satire gegen die Aufklärung und ihre Litteratur unter einer Erneuerung des altdeutschen Volksbuches, während der ältere Wieland, der Dichter der Aufklärung, seine Satire über die Einwohner von Zürich, Bern, Biberach, Erfurt, Weimar in griechisches Gewand kleidet.

Eindrücke, die Wieland bei Aufführung seiner „Rosamund" am Mannheimer Nationaltheater erlebte, werden, humorvoll gesteigert, auf den Besuch des Euripides bei einer Aufführung seiner „Andromeda" im Nationaltheater von Abdera übertragen. Der aus der Ferne in die kleine Vaterstadt zurückgekehrte Demokrit, dessen Zurückgezogenheit und Selbständigkeit den Abderiten so unendlichen Klatschstoff bietet, ist der Kanzleidirektor von Biberach selber. Wenn aber auch einzelne Fälle und ganz bestimmte Persönlichkeiten den Anlaß zur Satire gegeben haben, so geht sie doch über diese Zufälligkeiten hinaus. In Figuren wie dem komponierenden Nomophylax, dem Oberpriester der Latona, den Frauen der Ratsherren von Abdera-Biberach, hat Wieland typische Gestalten gezeichnet. Manchem entlehnten Zuge verstand er eine individuelle Färbung zu geben und ihn seiner Dichtung mit Glück als organischen Bestandteil einzufügen. Am besten gelang ihm dies mit der alten Geschichte, in der ein Eseltreiber dem Mieter seines Tieres die Benützung von des Esels Schatten verweigert. Der Rechtsstreit teilt Abdera in die Parteien der „Schatten" und der „Esel". Er droht das ganze Gemeinwesen zu Grunde zu richten, bis bei der letzten Gerichtsverhandlung vor dem Latonatempel die Wut des Volkes sich glücklicherweise gegen den armen Esel selbst, als den unschuldigen Urheber allen Zwistes, richtet und die erregte Leidenschaft in seiner Zerstückelung Befriedigung findet (vgl. Abbildung, S. 516). Schon in diesen Streit spielen der Gegensatz und die Wühlereien der Priesterschaft des Jason- und Latonaheiligtums, d. h. die Eifersucht der beiden christlichen Religionsparteien Biberachs, hinein. Der spätere Sieg des Latonapriesters nötigt die Abderiten durch das Überhandnehmen der der Latona heiligen, also unverletzlichen Frösche, ihre Vaterstadt zu verlassen und sich mit ihrer Weisheit in alle Welt zu zerstreuen.

Der Spott der Xeniendichter über den endlosen Faden der Wielandschen Perioden gilt freilich auch von der Darstellung, in den „Abderiten" wie in seinen übrigen Werken. Doch

gerade in den „Abderiten“ fühlt man durch die geschwätzige Breite das Behagen, das den Dichter selbst bei Ausmalung aller dieser Thorheiten erfüllte, wie er sich in überlegener Ironie hier durch halb boshaftes, halb gutmütiges Lachen von manchem Ärger befreit, der lange auf ihm gelastet hatte. Ein satirischer Roman, der, wie die von allenthalben erhobenen Klagen und Beschwerden bezeugten, die Zustände und Personen in mehr als einem deutschen Abdera treffend widerspiegelte, war dem vergnüglich die Geißel schwingenden Dichter geglückt.



Bild aus Wielands „Abderiten“. Nach einem Stich von H. Lips (Zeichnung von H. Ramberg), in Wielands „Sämtlichen Werken“, Leipzig 1796. Exemplar der Leipziger Stadtbibliothek. Vgl. Text, S. 515.

Nach dem Erfolg der „Abderiten“ hielt es Wieland an der Zeit, sich und seine Poesie gegen die Vorwürfe der Unsittlichkeit zu verteidigen. Sein „Merkur“ brachte 1775 die „Unterredungen zwischen W. und dem Pfarrer zu***“, in denen er höchst geschickt eine zum Teil recht heikle Sache verteidigte. Denn seine Behandlung antiker Götterliebschaften in den „Komischen Erzählungen“ (1765) erscheint öfters nicht mehr vereinbar mit der sittlichen Grazie, die der Graziendichter Wieland so gern feierte. Er selber hat später an Geschichten wie „Diana und Endymion“, „Aurora und Cephalus“ gemildert, die Erzählung von „Juno und Ganymed“ ganz beseitigt. Aber für das Geschmackverletzende, das der Höfling „Kombabus“ trotz aller diskreten Behandlung beibehält, hat Wieland auch später kein Gefühl gehabt. Hegte er

doch auch für sein aus Prosa und Versen gemischtes Gedicht „Die Grazien" (1770) ganz besondere Vorliebe, obwohl der erste Teil der Geschichte, der den Ursprung der Grazien aus einer Schäferstunde der jungen Venus und des jungen Bacchus ableitet, bedenklich an die „Komischen Erzählungen" erinnert. Die Fortsetzung, die Amors Gefangennahme durch die Grazien und die Erziehung der arkadischen Hirtenmädchen in der Kunst des Gefallens erzählt, verfällt jener süßlichen Tändelei, die der Grazienbichtung bald einen so üblen Ruf eintragen sollte.

In dieser Spielerei fand sich Wieland mit den Halberstädtern Gleim und Johann Georg Jacobi (1740—1814) zusammen, und zusammen wurden sie von der kräftigeren Jugend dafür auch verhöhnt. Der Briefwechsel zwischen Wieland und seinem lieben Jacobi leidet an ähnlicher Süßlichkeit wie die arg verspotteten „Briefe von den Herren Gleim und Jacobi". Auch nach seinem „Abschied an Amor" ahmte Jacobi noch in Form (Mischung von Versen und Prosa) wie Bilderchen Wielands Grazien nach. Jacobi selbst folgte 1784 einer Berufung als Professor der schönen Wissenschaften nach Freiburg. Die vielen wirklich empfundenen, anmutigen Lieder, die sich in den acht Bänden seiner sämtlichen Werke verstreut finden, reichten doch nicht hin, ihm in der Litteraturgeschichte eine selbständige Stellung zu verschaffen. Wenn er in seiner Jugend die Schwächen der Wielandschen Grazienbichtung teilte, so gelang es ihm nicht, sich auch die Vorzüge anzueignen, die Wielands „Musarion, oder die Philosophie der Grazien" (Leipzig 1769) mit Recht berühmt machten.

Gleich dem „Agathon" führen uns auch die leichtgefügten Reime der „Musarion" auf attischen Boden. Das „ziemlich systematische Gemisch von Philosophie, Moral und Satire" sollte ursprünglich einer neuen Auflage der „Komischen Erzählungen" angehängt werden, bald aber fand Wieland, daß ihm mit diesen Reimen „gewissermaßen eine neue Art von Gedichten" geglückt sei, die zwischen Lehrgedicht, Komödie und Erzählung das Mittel halte. Angeekelt von der Eitelkeit seines bisherigen Treibens, hat sich der junge Athener Phanias als ein neuer menschenfeindlicher Timon auf sein einsames Landgut zurückgezogen, bloß von zwei alten Philosophen, dem Stoiker Kleanth und dem Pythagoräer Theophron, begleitet. Nur mürrisch empfängt er hier die reizende Musarion, die einst seine Liebe verschmäht hatte, nun aber den Einsamen aufsucht. Die liebenswürdig geistvolle Schöne weiß dem Phanias nicht nur das Lächerliche des Gegensatzes der beiden Philosophen zum Bewußtsein zu bringen, sondern auch den Widerspruch zwischen der weltverachtenden stoischen und übersinnlichen pythagoräischen Lehre einerseits, dem lüstern begehrlichen Verhalten der beiden Weisen anderseits dem jungen Philosophenfreunde vor Augen zu stellen. Der aufflammenden Sinnlichkeit des Phanias weigert sie sich trotz ihrer anscheinenden Leichtfertigkeit, aber in treuer Liebe will sie die Seinige werden, ihn aus den philosophischen Grillen zu heiterem, geistig-sinnlichem Genießen in die trotz aller Mängel schöne Welt zurücklenken. Da „Musarion" wiederholt ins Französische übersetzt worden ist, dürfen wir bei den Gestalten von Emil Augiers „la Ciguë" („Der Schierlingsbecher") vielleicht einen Einfluß der Wielandschen Dichtung annehmen.

Von Musarions Lebensweisheit sagt Wieland, sie zeige die Lineamenten seines eigenen Geistes und Herzens: „Ihre Philosophie ist diejenige, nach welcher ich lebe; ihre Denkart, ihre Grundsätze, ihr Geschmack, ihre Laune sind die meinigen. Das milde Licht, worin sie die menschlichen Dinge ansieht; dieses Gleichgewicht zwischen Enthusiasmus und Kaltsinnigkeit, worin sie ihr Gemüt gesetzt zu haben scheint; dieser leichte Scherz, wodurch sie das Überspannte, Unschickliche, Schimärische auf eine so sanfte Art vom Wahren abzuscheiden weiß; diese sokratische Ironie, diese Nachsicht gegen die Unvollkommenheiten der menschlichen Natur ..."

Mit Recht hat Goethe im Maskenzuge von 1818, der die Charakteristik der weimarischen Klassiker geben sollte, aus dem weiten Kreise der Gestalten Wielandscher Dichtung gerade „Musarion" und „Oberon" vorgeführt. Es sind seine vollendetsten Werke.

Von der hellenischen „Musarion" bis zum Oberonritt ins alte romantische Land hatte Wieland freilich noch eine arbeitsreiche Übungszeit durchzumachen. Von den französischen und englischen Vorbildern war er an die Italiener geraten. Da lockte ihn der göttliche Ariost und

hielt ihn fest. Mit dem komischen Epos hatte man sich in Deutschland vor und nach Zachariäs „Renommisten" (vgl. S. 231 und 433) in Theorie und Praxis so viel beschäftigt. Nach Boileaus und Popes Muster blieb es auf die enge bürgerliche Sphäre des gewöhnlichen Lebens beschränkt. Ariosts ritterlich-höfische Fabelwelt eröffnete einen weiteren, farbenreichen Ausblick. Und Wieland hegte die Kühnheit, sich neben diesen Mann zu wagen. Man wird von dem Kanzleidirektor einer kleinen schwäbischen Reichsstadt im Jahrhundert der Aufklärung und der „Messiade" billigerweise nicht verlangen, daß er es dem italienischen Renaissancedichter gleichthun sollte, dem eine Reihe von Vorgängern den dankbarsten, bei Hof und Volk beliebten Stoff schon zubereitet hatte. Als er dem Verleger die erste Mitteilung von seinem Versuch im Ariostischen Epos machte, stellte er sich selbst die mißliche Frage, was der ernsthafte, philosophische, theologische, ökonomische und politische Geist unserer Nation zu einer so extravaganten Fabel sagen würde. Und doch galten ihm diese fünf Gesänge von „Idris und Zenide" zusammen mit „Musarion" als die Lieblingskinder seiner launischen Muse.

Das heroisch-komische Gedicht „Idris" (1768) ist unvollendet geblieben, und die achtzehn Gesänge des „Neuen Amadis" (1771) kamen trotz der Vorführung verschiedener weiblicher Charaktere und trotz der Anleihen bei Spensers „Fairy-Queene" (Feenkönigin) der übermütig sprudelnden Idrisdichtung doch nicht gleich. Da thut sich Wieland und der deutschen Poesie zum ersten Male wieder die ganze romantische Wunderfülle der Ritter, Geister und Feen auf. Merkwürdig, daß gerade der aufklärerische Wieland diese Welt der mittelalterlichen Poesie heraufbeschwor. Freilich ironisiert er seine eigene Dichtung, aber er weckt mit ihr doch wieder die Freude an Glanz und Farben, den holden poetischen Wahnsinn. Von der gläubigen Hingabe eines Novalis an die heilige Vorzeit ist der schalkhafte Dichter des „Idris" und „Oberon" weit entfernt, aber durch ihn bekommen die Leser Lust an solchen phantastischen Fabeln, die man bis dahin der Teilnahme eines Gebildeten nicht für angemessen hielt. An moralischen Lehren läßt es übrigens der philosophische Wieland auch in den meisten dieser kleineren Epen nicht fehlen.

Im „Idris" kehrt das Hauptthema der Wielandschen Dichtung wieder. Ritter Idris ist der Inbegriff aller Tugenden, zur ungetrübten Seelenliebe geschaffen. Ihm steht als Nebenbuhler um Zenide der nicht minder tapfere, doch als Liebhaber brutal sinnliche Itifall gegenüber. Der jugendliche Wieland und der Wieland aus der ersten Biberacher Zeit sind gleichsam in diesen beiden Gegnern verkörpert. Der Dichter scheut auch vor der Schilderung von Itifalls gewagtesten Abenteuern mit badenden Nymphen nicht zurück, während sein Idris in reiner Sehnsucht nach Zenide blind für alle weiblichen Reize bleibt. Die folgenden Situationen und die Entwickelungen erklärte Wieland, der sich in seinen Briefen gern der französischen Sprache bediente, selber für insoutenables (nicht vorführbar).

Nicht weniger als auf die Ausspinnung all des närrischen Zeugs that sich Wieland auf die Form, seine Einführung der achtzeiligen Ariostischen Stanze (Ottaverime), zu gute. Er fühlte bisweilen nicht übel Lust, sich selbst wegen seines seltenen Talents für die Reimerei zu bewundern. Und wie Wielands Poesie ihrem Inhalte nach die Ergänzung zu Klopstocks Dichtung bildet, so bewahrte sein heiter bethätigtes Reimtalent unsere Litteratur gegenüber der drohenden Vorherrschaft des Hexameters vor Einseitigkeit. Wieland hat nun freilich im „Idris" und „Amadis" wie später im „Oberon" nicht die streng gebaute italienische Ottaverime mit ihren je dreimal wiederkehrenden Reimzeilen und abschließendem Reimpaar (Schlußcouplet) nachgeahmt, sondern innerhalb der acht Zeilen sich beliebige Reimstellung, längere und kürzere Verszeilen erlaubt. Diese freie Oberon-Stanze ist die gleiche, die auch Schiller in seiner Vergil-Übersetzung verwendete. Erst Wielands Schüler Heinse hat 1774 in der „Laidion" ein unverändertes Muster der italienischen Strophe in deutschen Reimen aufgestellt.

In den kleineren epischen Dichtungen, die Wieland im „Deutschen Merkur" veröffentlichte — als „wohlgeschliffene Edelsteine in der Krone deutscher Litteratur" wurden sie von Goethe gerühmt — hat er sich meistens reimender Verse von beliebiger Länge und wechselndem Rhythmus bedient. Die ernste Erzählung aus König Artus' Zeit, „Geron, der Adelich", in welcher der Held sich ob des Gedankenfrevels gegen den Freund und des Freundes Frau mit dem eigenen Schwerte straft, ist in reimlosen Jamben abgefaßt. Die anderen, gereimten Erzählungen teilen weder die herbere Form noch die strenge sittliche Auffassung des „Geron". Mit der Neubearbeitung mittelalterlicher Stoffe verband Wieland, dem Lessing 1759 die Vorliebe für französische Ausdrücke vorgeworfen hatte, nun das verdienstliche Streben, mittelhochdeutsche Wörter der neueren Schriftsprache wieder zurückgewinnen. Aus deutschen Ortssagen („Der Mönch und die Nonne auf dem Mittelstein") wie aus neapolitanischen Märchen („Die Wünsche oder Pervonte"), aus „Tausend und einer Nacht" („Ein Wintermärchen") wie aus französischen Fabliaux („Das Sommermärchen oder des Maultiers Zaum") gestaltet er seine anmutigen Geschichten, in denen es nie an satirischen Ausfällen gegen selbstzufriedene Fürsten, die Unbeständigkeit der Schönen, die Weltlust frommer Einsiedler („Die Wasserkufe", 1795) mangelt.

Indessen treten alle diese kleineren Erzählungen in Versen zurück vor dem einen Hauptwerke, in dem Wieland 1780 seine gesammelte reife Kraft bewährte, dem „Oberon". „So lang' Poesie Poesie, Gold Gold und Kristall Kristall bleiben wird, so lang' wird Wielands ‚Oberon' als ein Meisterstück poetischer Kunst geliebt und bewundert werden." Die Nachwelt scheint dies begeisterte Urteil Goethes nicht im vollen Umfange bestätigen zu wollen, und Goethe selbst hat in späterer Zeit an der Art, in der Wieland verschiedene Bestandteile zusammennietete, manches auszusetzen gehabt. Allein gerade in der Komposition des Ganzen ist Wieland mit technischem Geschick und dichterischem Feinsinn zu Werke gegangen.

Die Tiraden des altfranzösischen Huon de Bordeaux waren, als Graf Tressan 1778 in der von Wieland öfters benutzten „Bibliothèque des romans" einen Auszug aus dem Volksbuche des 16. Jahrhunderts gab, verschollen. Ein vom Zorne Kaiser Karls vertriebener junger Pair des Frankenreiches muß auf gefährlichste Abenteuer in den Orient ziehen und vollbringt das scheinbar Unmögliche durch die Hilfe des Schutzgeistes seines Hauses, des Kobolds Oberon. Wieland wurde durch den Namen Oberon an den Zwist des königlichen Feenpaares in Shakespeares „Sommernachtstraum" erinnert und verbindet beide Geschichten, indem er unter Benutzung eines von Chaucer und Pope erzählten Schwankes von Frauentrug einen Zusammenhang zwischen Hüons Abenteuer und Oberons Entzweiung mit Titania herstellt. Nur ein bis zum Flammentode getreues Liebespaar kann den Feenkönig von dem übereilten Schwure erlösen, seiner Gemahlin, die jener Ungetreuen leichtsinnig zu Hilfe kam, nicht mehr zu nahen. Seinen eigenen Schützling Hüon vermag er allen grausamen Prüfungen preiszugeben, da der verliebte Jüngling im Zwange des Naturtriebes Oberons Gebot, der geliebten Sultanstochter Rezia nicht vor der Heimkehr den jungfräulichen Gürtel zu lösen, gebrochen hat. Das Lieblingsthema Wielands von der Gefährlichkeit und Unmöglichkeit der reinen Seelenliebe spielt damit auch in sein großes Epos hinein. Nicht dem ritterlichen Helden, sondern dem liebenswerten Menschen Hüon, der zärtlichen Rezia, dem biederen Alten Scherasmin gilt des Dichters warme menschliche Teilnahme. Allein er denkt gar nicht daran, deshalb seiner gutmütig-heiteren Spottlust zu entsagen. Wer die Satire und Ariostische Laune aus dem „Oberon" wegwünscht, der verkennt die geschichtliche Stellung Wielands und seines Hauptwerkes, das eben den Höhepunkt des komischen Epos des 18. Jahrhunderts in Deutschland bezeichnet.

Die zahlreichen Nachahmer des „Oberon" und der kleineren Erzählungen hielten sich freilich meist einseitig an die Komik der Wielandschen Epik. Sie verkannten, daß diese bei ihm das Ergebnis einer ganz persönlichen Lebenserfahrung war, und daß durch die eigenartige Verbindung, welche überlegenes Wissen, Kindlichkeit und satirische Spottlust in seiner Natur geschlossen hatten, etwas schlechthin Unnachahmliches entstanden war. Nicht ganz schuldlos, doch nur um so heftiger entrüstet fühlte sich Wieland, wenn er wiederholt erleben mußte, daß auf das Beispiel seiner „Komischen Erzählungen" sich Verfasser von Gedichten beriefen, denen schamlose Erregung der Lüsternheit der eigentliche Endzweck ihrer Verse war. Selbst gegen den treuen Freund

Gleim konnte er da aufbrausen, wenn dieser Heinses und Michaelis' Dichtungen gegen Wielands moralisches Verdammungsurteil in Schutz nahm.

Johann Benjamin Michaelis (1746—72) war eine Zeitlang Gleims Hausgenosse. Er schrieb an ihn und Jacobi Briefe im Geschmack der Grazienpoesie, theatralische Versuche, und begann eine Parodie der Vergilschen „Äneis“. Das gleiche Unternehmen einer lustigen Travestie der Abenteuer des frommen Helden Äneas wurde von dem Wiener Exjesuiten Johann Aloys Blumauer 1784 unter dem größten Beifall der Leser ausgeführt.

Blumauer stellte seine komische Muse, die auch vor dem garstig Unsauberen nicht die geringste Scheu trug, in den Dienst der Josephinischen Aufklärung. Wenn auch Voltaires „Pucelle d'Orléans“ das entscheidende Vorbild für die epische Parodierung ernster geschichtlicher Stoffe gegeben hatte, so zeigen Michaelis und Blumauer sich doch in der Darstellungsart von Wieland beeinflußt.

Ein anderer Wiener Dichter, Johann Baptist von Alxinger, kam in seinen Rittergedichten „Doolin von Mainz“ (1787) und „Bliomberis“ nirgends über die deutliche Nachahmung des „Oberon“, dessen komische Bestandteile er verstärkte, hinaus. Als Schüler Wielands im komischen Epos und Roman erscheinen auch von Thümmel und der Arzt Karl Arnold Kortum zu Bochum, obwohl beide für ihre Dichtungen wieder die Enge der bürgerlichen Welt und Gegenwart wählten wie vor ihnen Pope, Zachariä und Uz.

Kortums Kandidat Hieronymus Jobs, dessen Leben, Meinungen und Thaten er in den possierlichen Knüttelversen und Holzschnitten des ersten Teiles — der zweite enthält trotz Hereinziehung der französischen Revolution nur abschwächende Wiederholungen — von seiner Geburt bis zu seinem Tode vorführt, ist in ähnlicher Weise wie Eulenspiegel und Münchhausen eine der derbhumoristischen Gestalten, die für den Volkswitz Fleisch und Blut angenommen haben und in ihm ihr beinahe selbständiges Leben weiterleben. Bereits zum Sprichwort wurde der geistlichen Examinatoren „allgemeines Schütteln des Kopfes über diese Antwort des Kandidaten Jobses“.

Der Inspektor sprach zuerst hem! hem!
drauf die andern secundum ordinem.

Genie und Pfarramt waren dem guten Hieronymus schon bei seiner Geburt geweissagt worden aus einem schönen Buche von der Kunst Physionomei, ein Spott auf Lavaters Physiognomik. Aber nach im Trunk verbummelter Studentenzeit steht der durchgefallene Kandidat der Theologie als der Typus des beschränkten Philisters ratlos da. Aus der satirischen Übertreibung der Abenteuer, die Jobs in den verschiedensten Stellungen erlebt, tauchen die wirklichen Kulturzustände greifbar deutlich hervor. Gar mancher verkommene Kandidat mag froh gewesen sein, einen Unterschlupf als Bauernschulmeister zu finden wie Jobs im Dorfe Ohnewitz. Der arme Hieronymus wurde indessen durch seine Verbesserung des ABC-Buchs, auf dessen Titelbild er dem Gockel seinen Sporn nahm und ein Ei unterlegte, auch aus Ohnewitz vertrieben. Erst als Nachtwächter zu Schildburg fand er Amt und Weib, die zeitliche und ewige Ruhe.

Mit dem Namen Schildburg stellt sich uns bei Kortums burleskem Epos von selbst die Erinnerung ein an das alte Volksbuch von den Schildbürgern und an Wielands „Abderiten“. Aber auch ein wirkliches Volksbuch, das sich als neueste Lügendichtung allen früheren ebenbürtig anreiht, konnte um die Zeit der „Abderiten“ und des „Kandidaten Jobs“ noch entstehen, des Hannoveraners Rudolf Erich Raspe „Münchhausen“.

Alte und neue Geschichten aus dem Jägerlatein, von Kriegs- und Reiseabenteuern waren in Hannover auf den Freiherrn Hieronymus Karl Fr. von Münchhausen (1720—97) übertragen worden, der nach tapferer Beteiligung an russisch-türkischen Feldzügen auf seinem Gute Bodenwerder eifrig seiner Jagdlust frönte. Als nun Professor Raspe wegen Diebstahls an den ihm anvertrauten landgräflichen Sammlungen aus Kassel flüchten mußte, veröffentlichte er 1785 in London ein Buch: „Baron Münchhausens Erzählungen seiner wunderbaren Reisen und Kriegsabenteuer in Rußland“, für das er neben den in Hannover umlaufenden Schwänken auch Swift („Gullivers Reisen“) und Lukian brauchte. Die rasch beliebt gewordene Sammlung hat Bürger in Göttingen schon 1786 aus Raspes Englischem frei ins Deutsche übertragen und damit der deutschen Lügendichtung den volkstümlichsten Helden geschaffen.

Gegenüber dem derberen Volkswitze des Kandidaten Jobs und Münchhausens weist der koburgische Minister **Moritz August von Thümmel** in seinen komischen Dichtungen den galanten, aber auch frivoleren Ton der höheren Kreise und der französischen Litteratur auf. Seinem ersten Versuche, der „**Wilhelmine**" (1764), merkt man es wohl an, daß die ältere sächsische Litteratur seinen Ausgangspunkt abgab. In einer nach Geßners Beispiel rhythmisch bewegten Prosa sucht er Rabeners und Zachariäs Darstellungsart miteinander zu verschmelzen.

Ein Hofmarschall hat nicht fern von der schiffbaren Elbe eine Dorfschöne entdeckt, und seine Schutzgöttin Kabale hilft ihm, mit den Reizungen der holden Wilhelmine den sultanischen Hofstaat zu verschönen. Dem Dorfpfarrer Sebaldus aber, dem in Wilhelmine die erkorene Braut entführt worden ist, erscheint nach einiger Zeit Doktor Martinus Luther — oder, da dies Anstoß erregte, in den späteren Auflagen des beliebten Gedichtes Amor — und fordert den Mutlosen auf, auch am Hofe um seine Geliebte zu werben. Und siehe, die zierlich verschämte Wilhelmine und ihr galanter Beschützer nehmen die Werbung wider Erwarten freundlich auf, der Hofmarschall selbst stattet die Hochzeitsfeier, deren sofortigen Vollzug er anordnet, aus, und Amor behütet gemeinsam mit Hymen die Brautnacht des vermählten Pedanten.

Thümmels nächste Arbeiten, vor allen „Die Inokulation der Liebe", stehen nicht nur durch die von ihm jetzt der Prosa vorgezogenen gereimten Verse, sondern auch im leichten Plauderton der lüsternen Vortragsweise völlig unter der Einwirkung von Wielands „Komischen Erzählungen". Den großen Erfolg der „Wilhelmine" übertraf Thümmel noch, als er in der Schilderung seiner „**Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich**" (1791—1805) über eigene Beobachtungen und erdichtete galante Abenteuer, über litterarische Erinnerungen (Petrarca in Vaucluse) und politische Tagesvorgänge in der zwanglosesten, persönlichsten Weise plauderte.

Schiller freilich tadelte das Lieblingsbuch der bloß vergnügungslustigen Leser als flach und nicht eben geistreich, aber selbst er las gern die zehn Bände, während Lichtenberg große Teile des Werkes schlechterdings unübertrefflich fand. Wielands Art der Erzählung ist von einem witzigen, gebildeten und vorurteilsfreien Weltmanne mit Geschick auf die Wahrheit und Dichtung einer wirklich ausgeführten Reise übertragen. Die Einkleidung, daß einem Hypochonder die Reise vom Arzte verordnet sei, und wie das Heilmittel nun anschlägt, nähert die Reisebeschreibung einem Roman. Ein Gegenstück zu Sternes „Empfindsamer Reise durch Frankreich und Italien" zu liefern, schwebte Thümmel wohl auch als höchstes Ziel vor Augen, wenn der gewandte Plauderer diese Nachahmung auch nicht so aufdringlich schon im Titel kundgab, wie es der Schlesier Johann Gottlieb Schummel in seinen „Empfindsamen Reisen durch Deutschland" (1770) gethan hatte.

Durch Lessings Freund, den eifrigen Freimaurer **Johann Joachim Bode**, der nach wechselreichem Leben seit 1778 in Weimar dauernd Rast fand, wurden zwischen 1768 und 1788 die Hauptwerke Sternes und Fieldings sowie Oliver Goldsmiths liebenswürdiger „Dorfprediger von Wakefield" den deutschen Lesern zugänglich. Und wie Wieland selber von der Bewunderung des tugendhaften Seelenzergliederers Richardson zu den scharfbeobachtenden englischen Humoristen übergegangen war, so begannen diese seit der Mitte der sechziger Jahre auch in der Gunst des Publikums Richardson und seinen Nachahmungen, die freilich bis tief in die Zeit der Romantik hinein fortdauerten, allmählich den Platz streitig zu machen.

Bereits 1760 war der Weimarer Gymnasialprofessor **Johann Karl August Musäus**, der in der Folge Wielands Vorbild auf seine Schriftstellerei wirken ließ, mit seinem „Grandison der Zweite" parodierend den Vollkommenheitshelden Richardsons entgegengetreten. Für die Form blieb indessen Richardson maßgebend, denn bei der allgemeinen Leidenschaft für Briefwechsel war es Verfassern und Lesern gleich bequem und willkommen, wenn die Romangestalten ihre Gefühle und Erlebnisse in Briefen aussprachen.

Bei der rasch zunehmenden, ja bald überreichen Pflege, die der **Roman** seit der Veröffentlichung von Wielands „Agathon" in der deutschen Litteratur fand, muß die Litteraturgeschichte

sich darauf beschränken, einzelne Werke herauszugreifen, an denen die verschiedenen Hauptrichtungen der ganzen Gattung am ausgeprägtesten sichtbar werden.

Der bedeutendste oder, wie er von Wieland bezeichnet wurde, gefährlichste Roman, Rousseaus „Neue Héloise", war bereis 1761 in deutscher Übersetzung erschienen, allein erst in den siebziger Jahren ging von dem revolutionären Werke eine stärkere Einwirkung auf den deutschen Roman aus. Gerade die besseren oder wenigstens erfolgreicheren Romane stehen viel mehr unter englischem als französischem Einfluß. Wieland fühlte sich bereits 1771 veranlaßt, die Parteilichkeit der deutschen Romane für die englische Nation zu rügen. Läßt doch seine Schülerin Frau von Laroche ihre deutsche Heldin, das Fräulein von Sternheim, den Ausspruch thun: „Da ich nicht so glücklich war, eine Griechin der alten Zeiten zu sein, werd' ich mich bemühen, wenigstens eine der besten Engländerinnen zu werden." Litterarhistorisch gefaßt, läßt sich dies Bemühen dahin deuten: statt der vom Agathon-Dichter festgehaltenen griechischen Szenerie bevorzugt man für den deutschen Roman englische Sitten und Figuren. Unbedingt herrscht während der ganzen Zeit der bürgerliche Sittenroman vor. Erst von der Mitte der achtziger Jahre an macht sich im Gefolge des historischen Schauspiels, wie es von Goethes „Götz" ausgeht, auch der lange Zeit nur vereinzelt auftretende historische Roman wieder stärker geltend.

Von den unter Wielands unmittelbarem Einfluß stehenden Dichtern kommt dem historischen Roman am nächsten August Gottlieb Meißner (geboren 1753 zu Bautzen, gestorben als Gymnasialdirektor zu Fulda 1807), der Großvater des vielgenannten österreichischen Romandichters Alfred Meißner. Nachdem er in Dresden nur ungenügende litterarische Erfolge errungen hatte, bekleidete er von 1785 an durch zwanzig Jahre die Professur der Ästhetik an der Universität Prag, als Aufklärer aus dem Reiche stets in Streitigkeiten mit seinen klerikal gesinnten Amtsgenossen verwickelt. Wielands griechische Romane reizten ihn an, berühmte Gestalten aus dem Altertum auf geschichtlicher Grundlage halb wissenschaftlich, halb romanhaft zu schildern. Mit seinem „Alkibiades", an dessen Charakteristik schon Wieland in der Geschichte Danaës sich versucht hatte, erntete er 1781 seinen ersten großen Erfolg. Bei dem historischen Romane aus dem Schluß des 16. Jahrhunderts, „Bianca Cappello", der sittsamen Geliebten und unglücklichen Gattin des florentinischen Großherzogs Franz von Medici, kann er nicht viel mehr als das Lob eines geschickten Übersetzers einer packenden Liebes- und Mordgeschichte in Anspruch nehmen. Er wußte überhaupt für seine zahlreichen und verschiedenartigen Geschichten, Biographien, Dialoge, Anekdoten, wie sie die vierzehn Sammlungen seiner „Skizzen" (1778—96) enthalten, alle möglichen alten und neuen Quellen mit kluger Einsicht in das Wirksame gewandt und geistreich auszunutzen und dabei noch den Schein eigener Erfindung zu wahren.

So hat ihm für die patriotische Anekdote „Deutsches Schauspiel in Venedig" (1777 im „Deutschen Museum") Frischlins „Julius redivivus" den Stoff geliefert. Aber wie gut ist der Vorgang nun dem 18. Jahrhundert angepaßt, wenn ein deutscher Prinz zur Beschämung venezianischer Hoffart die Nobili zu einer Theatervorstellung einlädt, in der die großen Erfindungen der tapferen und gelehrten deutschen Barbaren und die Jämmerlichkeit der stolzen Nachkommen Cäsars und Ciceros in drastischen Bildern vorgeführt werden. Die kleine Dichtung hat geschichtliche Bedeutung erlangt, denn sie fiel zufälligerweise dem jungen Otto von Bismarck in die Hände und machte so starken Eindruck auf ihn, daß noch der Reichskanzler sich des Eindrucks erinnerte, mit dem sie sein nationales Selbstgefühl weckte.

Der Nachweis von Entlehnungen mindert nicht die Anerkennung des hervorragenden Erzählertalentes, mit dem der vielseitige, freilich auch fast immer oberflächliche Schriftsteller die zeitgenössischen Leser an sich fesselte. Neben der bunten Fülle von Meißners Erzählungen,

Romanzen, Trauerspielen und Komödien erscheint sein Freund, der Dresdener August Friedrich Ernst Langbein, beinahe einseitig mit seinen Schwänken (1792), scherzhaften Erzählungen („Schmolke und Bakel") und komischen Romanen. Als die Welt nach den Befreiungskriegen so viel ernster geworden war, da hat Langbein als Censor in Berlin manche seiner eigenen Werke verboten. Denn mit seiner Begabung für Situationskomik verband er bei der Neuformung italienischer Novellen, französischer Fabliaux und altdeutscher Schwänke eine Vorliebe für das Schlüpfrige, die ihn öfters noch über seine nicht prüden Vorbilder Wieland und Thümmel hinausführte. Das 18. Jahrhundert ließ sich jedoch durch solche Satyrsprünge nicht in seiner Vorliebe für Langbeins leicht fließende Reime stören.

Für den Entwickelungsgang des deutschen Romans während des Jahrzehnts vom „Agathon" bis zum „Werther" erscheint es bezeichnend, wenn einer der beliebtesten Erzähler, der Pommer Johann Timotheus Hermes (gestorben als Prediger zu Breslau 1821), zuerst mit einer „Geschichte der Miß Fanny Wilkes, so gut als aus dem Englischen übersetzt" (1766) sich hervorwagte, in seinem zweiten Roman dagegen eine deutsche Heldin und deutsche Verhältnisse schilderte. Hermes hat in den fünf Bänden „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen" (1769—73) für den Aufbau der Handlung freilich nichts, für die Beobachtung der Wirklichkeit und ihre zaglose Wiedergabe um so mehr von Fielding gelernt.

Merkwürdig, daß Wieland bei seinem Tadel der Überwucherung der Handlung durch das Lehrhafte in Hermes' Roman nicht die Erkenntnis kam, wie stark seine eigenen Romane am gleichen Übel krankten. Begründete er doch die Herausgabe der ihm anvertrauten Romanhandschrift seiner Freundin Sophie von Laroche (1730—1807) mit dem Verlangen, bei allen tugendhaften Müttern, allen liebenswürdigen Töchtern unserer Nation Weisheit und Tugend zu befördern, „die einzigen großen Vorzüge der Menschheit, die einzigen Quellen einer wahren Glückseligkeit". Die Kritik der Jüngeren dagegen wollte in der „Geschichte des Fräuleins von Sternheim" (1771) nicht ein moralisierendes Buch sehen, sondern eine Menschenseele, und fand Wielands Noten zu dem Werke der Frau von Laroche abscheulich.

Die meist in Briefen vorgetragene Geschichte von dem Leiden eines jungen Mädchens, das, durch Intriguen von dem Geliebten entfernt, sich zur Rettung ihrer Ehre einem Unwürdigen und Ungeliebten vermählt, leitet bereits den Roman der Werther-Zeit ein, in dem nicht Tugend und Belehrung, sondern Empfinden und Leidenschaft vorherrschen. Goethes Mutter konnte es in ihrer gesunden Natürlichkeit sich freilich nicht zusammenreimen, wie Frau von Laroche in ihren Romanen und „Moralischen Erzählungen" den Anwalt empfindsamer Liebe spielen und daneben ihre Töchter äußerer Vorteile wegen zu unglücklichen Ehen mit älteren Männern zwingen möge. Die Leser und Leserinnen blieben ihrer Vorliebe für Frau von Laroche treu auch bei den meisten ihrer folgenden zahlreichen Dichtungen, wie „Rosaliens Briefe", „Mein Schreibtisch", „Melusinens Sommerabende". So eröffnet die Verfasserin der „Geschichte des Fräuleins von Sternheim" den Reigen der für die Unterhaltungslektüre sorgenden Schriftstellerinnen, die litterar- und kulturgeschichtlich eine charakteristische Erscheinung des 19. Jahrhunderts bilden. Auch mit eigenen „Monatsschriften für Deutschlands Töchter" hat Sophie von Laroche neueren Schriftstellerinnen zuerst den Weg gewiesen.

Wie beim ersten Romane, so hat Wieland sogar bei Gründung und Vertrieb ihrer Monatsschrift „Pomona" der Jugendgeliebten seine Hilfe geliehen, obwohl der Herausgeber des „Merkur" den Wettbewerb auf dem Gebiete der Zeitschriften sonst nicht mit freundlichen Augen betrachtete. Die Entstehung des „Teutschen Merkur", den Wieland 1773—89 und von da bis 1800 unter dem Titel „der neue teutsche Merkur" im Selbstverlage herausgab, ehe er für das nachfolgende Jahrzehnt Karl August Böttiger die Leitung überließ, bildet in der Geschichte des deutschen Zeitschriftenwesens einen wichtigen Abschnitt. Und Wieland würde auch ohne eigene

Dichtungen, bloß durch den Einfluß, den der „Teutsche Merkur“ auf die Geschmacksbildung in Deutschland und Österreich ausübte, schon eine hervorragende Stellung in der deutschen Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts einnehmen. Der „Teutsche Merkur“, bei dessen Gründung Wieland den altberühmten „Mercure de France“ sich zum Vorbild genommen hatte, ist die erste deutsche belletristische Monatsschrift, die Vorgängerin unserer heutigen Revüen.

Erst drei Jahre nach dem „Merkur“ eröffnete Boie sein „Deutsches Museum“ (1776 bis 1791). Durch strengere Auswahl von Mitarbeitern und Beiträgen, durch den Versuch zugleich wissenschaftlicher und gemeinverständlicher Behandlung nationalökonomischer und juristischer Fragen wurde hier in der That Boies Idee eines „Deutschen Nationaljournals“ verwirklicht. Und wenn das „Museum“ an Verbreitung auch hinter Wielands Monatsschrift zurückblieb, so übertraf es sie doch sogar an Gediegenheit und Mannigfaltigkeit des Inhalts.

Als Wieland 1773 mit dem Beistande von Johann Georg Jakobi den „Teutschen Merkur“ ins Leben rief, fristeten zwar noch da und dort Nachzügler der moralischen Wochenschriften ihr provinzielles Dasein; eine edlerer Unterhaltung gewidmete Zeitschrift, die sich in weiteren Kreisen Ansehen erworben hätte, war seit den „Bremer Beiträgen“ nicht mehr vorhanden. Alle bedeutenden Zeitschriften dienten lediglich der Kritik. Während das „Museum“ die Kritik überhaupt ausschloß, ward sie beim „Merkur“ in einen eigenen Anzeiger verwiesen, den Wieland erst 1788 eingehen ließ. In Merck gewann er sich einen vorzüglichen kritischen Mitarbeiter. Allein die Bedeutung des „Merkur“ ist nicht in seinem kritischen Teile zu suchen; darin steht er bei Wielands unberechenbarer Launenhaftigkeit und seinem ablehnenden Mißtrauen gegen die ganze Litteraturbewegung von den siebziger Jahren an hinter rein kritischen Zeitschriften zurück. Wieland ließ aber 23 Jahre lang alle seine Dichtungen zuerst im „Merkur“ erscheinen. Und neben diesen schrieb er für seine blauen Monatshefte eigens eine Masse von kleineren Aufsätzen über litterarische, philosophische, politische Fragen, die ebenso von seiner journalistischen Gewandtheit wie von seinem überlegenen Urteil auf den verschiedensten Gebieten zeugen.

Der „Teutsche Merkur“ und das „Deutsche Museum“ enthielten sich im allgemeinen jeder Stellungnahme zu den litterarischen Parteiungen. Indem sie die tüchtigsten Kräfte aus den verschiedensten Lagern heranzogen, spiegelten sie unter Ausschluß der augenblicklichen äußersten Richtungen den Zustand der deutschen Litteratur wider, bis diese mit Schillers „Horen“ einen neuen Entwickelungsabschnitt begann. Man muß die Bände beider Monatschriften durchblättern, um die richtige Würdigung zu gewinnen von der dichterischen Vielseitigkeit, die allmählich errungen ward, von dem reichen geistigen Leben, das in der Stille der zerfallenden Reichsruine emporstrebte. Der „Teutsche Merkur“ wie das „Deutsche Museum“ sorgten so für Ausbreitung der heranreifenden Bildung in weiteste Kreise. Boie ließ es sich angelegen sein, im „Museum“ den norddeutschen Lesern die Kenntnis der wenig bekannten süddeutschen und österreichischen Verhältnisse zu vermitteln. Wielands Grundsatz im „Merkur“, die religiöse Empfindlichkeit zu schonen, belohnte sich durch die Einbürgerung seiner Zeitschrift in den kaiserlichen Erblanden.

In der Hohenstaufenzeit hatte der größte deutsche Lyriker, Walther von der Vogelweide, in Österreich singen und sagen gelernt. Der Gegenreformation gelang es, den geistigen Zusammenhang zwischen Österreich und dem protestantischen Deutschland fast völlig zu unterbinden. Erst von den Tagen an, in denen Preußen und Österreicher feindlich gegeneinander zu Felde zogen, begann die neu erwachende deutsche Sprache und Dichtung wieder ihr einigendes Band um die sich bekämpfenden Bruderstämme zu schlingen. Als die ersten hatten Gellerts Fabeln

der deutschen Litteratur den Weg nach unserer alten Ostmark wieder eröffnet. 1761 gründete Stephan von Riegger in Wien eine „Deutsche Gesellschaft" zur Hebung der litterarischen Thätigkeit, und Sonnenfels trat sofort bei ihrer Stiftung für die „Notwendigkeit, seine Muttersprache zu bearbeiten", ein. Klopstocks Hoffnungen auf ein deutsches Nationalinstitut in Wien zergingen freilich gleich Seifenblasen. Aber wie erst Gottsched, so fand sechsundzwanzig Jahre später auch Lessing bei der Audienz (1775) Maria Theresia nicht ohne Teilnahme für die Fortschritte des Geschmacks und der hochdeutschen Sprache in Wien. Und nach dem Tode der „Kaiser-Königin" feierte Klopstocks vom Fürstenlob unentweihte Laute sie mit dem schönen Ehrengruße:

Schlaf sanft, du Größte deines Stammes,
weil du die menschlichste warst!

Klopstocks religiöse Dichtung weckte auch in den katholischen Kreisen begeisterten Beifall. Als Stimmführer der österreichischen Freunde der Messiade wandte sich der Jesuit Michael Denis (1729—1800) grüßend an den Sänger der Religion zu Kopenhagen. Denis führte durch seine Sammlung aus den neueren Dichtern Deutschlands, die er 1766 herausgab und seinem Litteraturunterricht am Wiener Theresianum zu Grunde legte, die neuere deutsche Litteratur erst in Österreich ein. Der Siebenjährige Krieg weckte auch in Wien patriotisches Selbstgefühl, und Karl Mastaliers „Lieder eines österreichischen Kürassiers" klangen noch 1770 als Nachhall der Gleimschen „Lieder eines preußischen Grenadiers". In dieser erhöhten Kriegsstimmung mußten Gerstenbergs „Gedicht eines Skalden" und Macphersons „Ossian" zündend wirken. Die Übersetzung der (angeblichen) Gedichte des altschottischen Dichters nahm nun Denis als seine dichterische Hauptaufgabe in Angriff. Für ihre Wiedergabe wählte er aber in Nachahmung Klopstocks den Hexameter (1768). Die Bardenchöre der Klopstockischen „Hermannsschlacht" erwiderte Denis mit den „Liedern Sinebs des Barden". Die Barden Maria Theresias und Josephs vom Donaustrand (Sineb, Mastalier, Joseph Friedrich von Retzer, der Prager Professor Ignaz Cornova) wetteiferten freundschaftlich mit den Barden Friedrichs des Großen und des Cheruskerhelden.

Der milde und gelehrte Denis ist jedenfalls das liebenswürdigste und größte Talent in dieser Schar. Einen Band Oden von Lorenz Leopold Haschka, dem Textdichter von Haydns österreichischer Nationalhymne „Gott erhalte Franz den Kaiser!" reihten die Xeniendichter unter die fürchterlichsten Erscheinungen des Hades. Der Gegensatz zwischen der Richtung Klopstocks und Wielands übertrug sich aus der deutschen Litteratur auch in den Kreis der Wiener Schriftsteller. Dem Bewunderer Klopstocks, Denis, schien es ein Frevel, den heiligen Dichter Vergil zu travestieren, während Blumauer, der sich an Wieland ergötzte, seine Parodie reimte von dem frommen Helden Äneas, der Fersengeld gab, als man Troja verbrannte, und manchen Schabernack von Jupiters Xanthippe erlitt (vgl. S. 520). Blumauer und seine nächsten Freunde, wie Joseph Franz von Ratschky, kämpften mit den Waffen der Parodie für die Aufklärung, deren Zeit mit dem Regierungsantritt Kaiser Josephs II. (1780—90) endlich auch für das zurückgebliebene Österreich gekommen war. Ein Schützer der deutschen Litteratur zu werden, wie Klopstock es von dem jungen Kaiser erhofft hatte, lag seinem Gedankenkreise ferne. Ernst war es ihm aber mit dem Wunsche, in Wien das beste deutsche Schauspiel zu haben. Die Kunst Schröders verstand er zu würdigen, und die deutsche Oper mit ihrem Vertreter Mozart erfreute sich seines mächtigen Schutzes, den ihr sein Nachfolger sofort entzog. Den wildverworrenen Lauten der trotzig rohen Slawen- und Magyarenvölker gegenüber wußte er, wie Grillparzer es so schön und treffend rühmte, den Spiegel deutscher Lehre in Kunst und

Wirken, das leise Band der deutschen Sprache und Art zu schätzen, das vereinend umschlungen hielt, „was sich thöricht selbst genug“.

Die kurze österreichische Aufklärungszeit trägt ein von der deutschen in vielem verschiedenes Gepräge. Alles ist überhastet, der Boden ist nicht vorbereitet, und der baldige Zusammensturz straft die Willkür der auf allen Punkten zugleich unternommenen Neubauten. Und doch hat Kaiser Josephs aufgeklärter Absolutismus, wenn er auch nach kurzer Dauer wieder dem nicht aufzuklärenden Despotismus den Platz räumen mußte, tiefe, untilgbare Spuren im geistigen Leben Deutsch-Österreichs hinterlassen. Dichter wie Grillparzer und Graf Auersperg (Anastasius Grün) wurzeln im Josephinertum. Und Männer wie der kaiserliche Leibarzt van Swieten und sein Sohn Gottfried, der sich Denis wie Blumauer als einsichtigen Gönner erwies, konnten doch nur im Vertrauen auf den Kaiser den Grund für das Eindringen der deutschen Wissenschaft in die abgeschlossenen Erblande bereiten.

Unmittelbarer als der geistig bedeutendere Gerhard van Swieten griff der vielgeschäftige Joseph von Sonnenfels (geboren 1733 zu Nikolsburg) in die Litteratur ein. Es ist doch für diese ganze österreichische Aufklärung bezeichnend, daß ihr Hauptvertreter Sonnenfels bei dem Versuche, mit dem deutschen Geistesleben Fühlung zu nehmen, sich mehr zu Klotz als zu Lessing hingezogen fühlte. Von Lessings Berufung nach Wien wurde viel gesprochen, Klopstock und Wieland hätten sich gern einladen lassen. Wirklich nach Wien gezogen hat man aber nur den Klotzianer Friedrich Justus Riedel aus Erfurt, der dann als Professor an der Wiener Kunstakademie sich und seinen Gönnern bloß Schande machte. Sonnenfels hat unbeschadet seiner „unerträglichen Großsprecherei“ wirkliche Verdienste. In der Geschichte der Strafrechtslehre ist sein Name mit der Aufhebung der Folter unlösbar verbunden. Seine Wochenschrift „Der Mann ohne Vorurteil“ (1765) gehört zwar eigentlich in die Reihe der moralischen Wochenschriften, die in Deutschland damals bereits abgeblüht hatten. Aber in Österreich, das nach der Anklage in Nicolais Reisebeschreibung im 18. Jahrhundert uns „noch keinen Schriftsteller gegeben, der die Aufmerksamkeit des übrigen Deutschland verdient hätte“, war das Unternehmen neu und verdienstlich. Selbst Lessing hielt nicht zurück mit seinem Lobe für die freie Schreibart, in der Sonnenfels unangenehme Wahrheiten sagte, und jeder Versuch einer Theaterreform erweckte von vornherein Lessings teilnahmsvolle Neugierde. Dem Hamburger Dramaturgen schien jedoch „des Herrn von Sonnenfels allzu strenger Eifer gegen das Burleske gar nicht der rechte Weg, das Publikum zu gewinnen“.

Die Theaterverhältnisse in Wien lagen wesentlich anders als draußen im Reiche. In Sonnenfels' Kampf um die Wiener Theaterreform mischte sich ein berechtigtes Streben des gebildeteren Litteraturvertreters mit dem für volkstümliche Eigenart verständnislosen Aufklärungseifer. Italienische Einflüsse, der heitere, lebhafte Humor der leichtlebigen Bevölkerung und außergewöhnlich komischbegabte Darsteller hatten zusammengewirkt, um der lustigen Stegreifkomödie (commedia del arte) in Wien eine bevorzugte Stellung zu sichern. Der Schlesier Joseph Anton Stranitzky, der eine Zeitlang der Veltenschen Truppe angehört haben soll (vgl. die Tafel bei S. 413), tauchte bereits 1706 mit seinen burlesken Stücken in Wien auf; von 1712 an leitete er das Kärntnerthor-Theater. Seinen eigenen Possen liegen meist fremde, italienische Arbeiten zu Grunde; er hatte aber den guten Einfall, nicht nur seine Vorlagen umzuarbeiten, sondern auch die stehende lustige Person selbst zum Einheimischen zu machen. Aus dem Harlekin und Pickelhäring wurde der Hans Wurst, ein Salzburger Bauer, der nun zur Pritsche, der ortsüblichen Tracht gemäß, noch den grünen Hut als sein besonderes Merkmal erhält.

So wurde Stranitzky als Hans Wurst der Liebling der Wiener Bevölkerung, und feierlich übergab er vor seinem Tode (1727) auf der Bühne die Abzeichen seiner Würde seinem Schüler Gottfried Prehauser, einem geborenen Wiener. Dem gefeierten Prehauser gesellte sich dann seit 1748 noch Joseph Felix von Kurz, dessen „Bernardon“ als stehende komische Figur dem Hanswurst zur Seite trat. Im Hinblick auf Gestalten wie Mozarts Papageno und Leporello, Raimunds Barometermacher und Valentin mit seinem Hobelliede, die alle noch deutlich die Züge ihrer Abstammung vom alten Wiener Hans Wurst zur Schau tragen, sind wir sehr geneigt, Justus Mösers Verteidigung des grotesk komischen Harlekin zuzustimmen und die volkstümlichen Hanswurstiaden in Schutz zu nehmen. Selbst der strenge Platen rühmte Wiens „Volkslustspiel, das lustiger ist als sämtliche deutsche Theater“.

Von der Art des Stranitzkyschen Humors gibt schon der Titel seiner „Ollapotrida“ von 1711 eine Probe: „Der durchgetriebene Fuchsmundi; Worinnen lustige Gespräche, angenehme Begebenheiten, artliche Ränck und Schwänck, kurtz-weilige Stich-Reden, Politische Nasen-Stüber, subtile Vexierungen, spindisirte Fragen, spitz-findige Antworten, curieuse Gedancken und kurtz-weilige Historien, Satyrische Püff, zur lächerlichen, doch honnêten Zeit-Vertreib sich in der Menge befinden. An das Licht gegeben vom Schalck Terrae, als des obbesagten ältesten hinterlassenen respectivè Stieff-Bruders Vetterns Sohn.“

Die Grenzen des „Honneten“ muß man indessen schon sehr weit ziehen, wenn sie diese ältere Wiener Hanswurst-Komödie noch umfassen sollen. Der derbe Volkshumor ist in beinahe allen diesen Stücken derart mit den gemeinsten Zoten gepfeffert, daß Sonnenfels’ eifriger Kampf gegen den „grünen Hut“ schon aus sittlichen Gründen gerechtfertigt erscheint. Der auf seine Beliebtheit eifersüchtige Hanswurst drängte sich so sehr in den Vordergrund, daß ein litterarisches ernstes Drama daneben gar nicht bestehen konnte. Noch bei der Aufführung von Lessings „Miß Sara“ wurde Mellefonts Bedienter in Wien als Hanswurst gespielt. Versuche mit dem regelmäßigen Drama tauchten in Wien allerdings bereits 1747 auf, aber bezeichnend zeigt noch 1751 die „Deutsche Schaubühne“ in Wien (vgl. S. 419), die es doch der Gottschedischen Sammlung nachthun wollte, ein Titelbild, auf welchem gegenüber dem antikisierenden Helden verdächtig der Hanswurst den grünen Hut schwenkt und seine Pritsche fröhlich festhält (vgl. die Abbildung, S. 528).

Zwar befahl Maria Theresia schon 1752, „die deutsche Schaubühne auf einen gesitteten Fuß zu setzen“, doch erst dreizehn Jahre später wurde die französische Komödie vom Hofe abgedankt, und erst vom 16. Februar 1776 stammt der Erlaß Kaiser Josephs, der das Theater nächst der Burg zum Hof- und Nationaltheater erhob, mit der Bestimmung, „daß von nun an nichts als gute regelmäßige Originale und wohlgeratene Übersetzungen aus anderen Sprachen darin aufgeführt werden sollten“. Damit erst wurde das Burgtheater, so lange Zeit die hervorragendste aller deutschen Schauspielbühnen, fest gegründet. Zu dieser folgenreichen Wendung der Wiener Theaterverhältnisse haben Sonnenfels’ Bemühungen wesentlich beigetragen. In den Jahren 1767—68 schrieb er die angeblich aus dem Französischen übersetzten „Briefe über die wienerische Schaubühne“.

Von der „Hamburgischen Dramaturgie“ darf man den Maßstab für die Beurteilung dieser Briefe freilich nicht entlehnen, so geschickt der „österreichische Lessing“ auch manchen Ausdruck und manchen Gedanken seines unerreichbaren Lehrmeisters aufzugreifen wußte. Die litterarische Entwickelung war in Österreich so weit zurückgeblieben, daß Sonnenfels für die Durchführung der Gottschedischen Theaterreform, also für die Einbürgerung des regelrechten Trauerspiels nach französischer Schablone, noch zu einer Zeit kämpfen mußte, da Lessing dies französische Regeljoch vom deutschen Drama schon wieder abschüttelte.

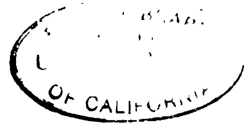
In dem Augenblicke, der in Deutschland die ersten dichterischen Vorboten von Sturm und Drang auftauchen sah, begrüßte Sonnenfels in Cornelius Hermann von Ayrenhoff

(geboren zu Wien 1733) den ersten österreichischen Dichter regelrechter Alexandrinertragödien. Ja, Ayrenhoff wurde sogar das seltenere Lob zu teil, daß König Friedrich meinte, Molière selbst hätte „die noblen Passionen" (Baron von Forstheim und Graf von Reitbahn) nicht besser verspotten können, als es Ayrenhoff in seinem Lustspiel „Der Postzug" (1769) gethan habe. Der Feldmarschalleutnant von Ayrenhoff (gestorben 1819) hat noch Grillparzers Hervortreten erlebt, blieb selbst aber unentwegt ein Anhänger der französischen Tragödie, an deren Formen er festhielt in seinen patriotischen Dramen „Hermann und Thusnelda" (1768) und „Thumelicus" wie in dem zur Widerlegung Shakespeares gedichteten Trauerspiel „Antonius und Kleopatra" (1783). Als er in der Widmung an Wieland seine Ansichten „über Deutschlands Theaterwesen und Theaterkunstrichterey" entwickelte, erhob Wieland in der Fortsetzung seiner „Briefe an einen jungen Dichter" doch Verwahrung gegen solche Geringschätzung Shakespeares. Lessing hatte über die Verlegenheit, verbindlich antworten zu müssen, gejammert, als Ayrenhoff ihm eine seiner „herzlich mittelmäßigen" Tragödien zusandte. Und nicht günstiger als über den Vertreter des regelrechten Trauerspiels in Österreich urteilte er über den ersten litterarischen Lustspieldichter Wiens, den Freiherrn Tobias Philipp von Gebler.



Titelbild der „Deutschen Schaubühne zu Wien", 2. Teil, Wien 1752. Vgl. Text, S. 527.

Eine größere Unterhaltungsgabe als diese Vorkämpfer des guten Geschmacks besaßen doch entschieden die Dichter der Volksbühne. Von den beiden dichtenden Schauspielern Stephanie hat der jüngere, Gottlieb, die von Lessings „Minna" ausgehende Vorliebe für Soldatenstücke im „Deserteur aus Kindesliebe" und anderen flachen Rührdramen handwerksmäßig ausgenutzt. Franz Heufeld, der eine Zeitlang mit Sonnenfels zusammenging, dann aber als Direktor des Wiener Theaters selber 1769 den Hanswurst verkleidet wieder einführen half, nimmt eine vermittelnde Stellung ein. Christian Gottlob Klemm, der ursprünglich als einer der eifrigsten gegen das Stegreifspiel der Hanswurst-Komödie gewettert hatte, ging plötzlich ins Lager ihrer Verteidiger über und verhöhnte in seinem Lustspiel „Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut" (1767) Sonnenfels und die aufgeklärten Gegner des Hanswursts. Der begabteste Dichter der alten Volksbühne aber war Philipp Hafner (1731—64). In seinen seltsamen Produktionen, die den Ort und die Zeit ihrer Entstehung mit so drastischem Humor widerspiegelten, fand Goethe die große sinnliche Masse Wiens recht lebhaft dargestellt, freilich zugleich von einem solchen Wuste begleitet, daß es einem angst und bange darin werden könnte.




Das Wien der Aufklärungszeit vermochte aber auch einen ungleich reineren und edleren Beitrag zur deutschen Litteratur- und Kunstgeschichte zu liefern. Die gehaltvollsten Briefe in Sonnenfels' Dramaturgie sind Glucks „Alkeste" (vgl. S. 492) gewidmet, die er durchaus als dramatische Erscheinung, nicht als Oper behandelt. Er begrüßt den Schöpfer des Werkes, der „Dichter und Tonkünstler zugleich geworden und durch seinen Satz (Komposition) dasjenige ergänzet und verflößet (innig verschmolzen) hat, wozu der Dichtkunst ihre Worte keinen behandelbaren Stoff gaben". Schon ganz im Sinne Richard Wagners wird hier anläßlich des ersten Musikdramas auf das Zusammenwirken und Sich-Ergänzen beider Künste zur Schaffung des Dramas hingewiesen. Die unerschöpfliche Fülle der musikalischen Erfindung, die Gluck fehlte, brachte dann das Wunderkind aus Salzburg, Wolfgang Amadeus Mozart (1756—91), als herrlichste Gabe dem Theater zu, das ihm aber dafür leider nicht den deutschen Dichter, nach dem er sich sehnte, schenkte.

Mozart, der absoluteste aller Musiker, urteilte Richard Wagner, würde das Problem des musikalischen Dramas klar gelöst haben, wenn ihm statt pedantisch langweiliger oder frivol aufgeweckter Operntextmacher ein wirklicher Dichter zur Mitarbeit begegnet wäre. Während Mozart in Wien nach dem Dichter vergeblich suchte, quälte sich Goethe seinerseits in Weimar und Italien mit der Verfertigung deutscher Singspieltexte ab, ohne etwas Befriedigendes zu stande zu bringen. Angesichts der Mozartschen „Entführung aus dem Serail" (1782) fühlte Goethe seine jahrelange sorgsame Arbeit als verfehlt und ungenügend zusammenbrechen. Durch den Musiker Mozart war die deutsche Oper mit einem Schlage gegründet und weit über alle die Singspiele von Hiller und Weiße, Dittersdorf, Kayser und Goethe, Schweitzer und Wieland hinausgewachsen. Mozarts Wille wäre es gewesen, nun auch an der deutschen Sprache festzuhalten.

Wenn er in früheren Jahren welsche Textdichtungen vorgezogen hatte, so schrieb er 1783: „Jede Nation hat ihre Oper, warum sollen wir Deutsche sie nicht haben? Ist deutsche Sprache nicht so leicht singbar wie französische und englische?" Und als zwei Jahre später die deutsche Oper in Wien gänzlich zu stürzen drohte, da klagte er voll ingrimmigen Hohnes: „Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette, es sollte ein anderes Gesicht bekommen! Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende National-Theater zur Blüte gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen, deutsch zu denken, deutsch zu handeln, deutsch zu reden und gar deutsch zu singen!"

Notgedrungen mußte der deutschgesinnte Musiker wiederum zu italienischen Libretti greifen. Aber trotz der ursprünglichen italienischen Fassung wurden und blieben Eigentum der deutschen Bühne „Die Hochzeit des Figaro" (1786; nach dem revolutionären Lustspiel von Beaumarchais) und „Don Giovanni" (1787), eine erneute Bearbeitung des bereits unzählige Male, von spanischen Dramatikern und Molière, dem Klosterdrama und der burlesken Volkskomödie, auch bereits von Gluck behandelten Stoffes von dem bestraften Wüstling Don Juan. Nur dem genialsten musikalischen Dramatiker mochte es gelingen, die auf Witz und Intrigue aufgebaute, rein verstandesmäßige Komödie von Beaumarchais zum vollendetsten Lustspiel in Tönen umzugestalten und ohne Schädigung ihrer Eigenart mit einem Hauche warmer Empfindung, der dem französischen Spötter fremd geblieben war, zu beleben. Erst in seinem letzten Lebensjahre bot sich Mozart durch einen Zufall die Gelegenheit, noch einmal zum deutschen Singspiel in der „Zauberflöte" (1791) zurückzukehren.

Emanuel Schikaneders (oder Gieseckes) Dichtung erfreut sich allerdings keineswegs einer besonderen Wertschätzung; aber Goethe und Grillparzer hielten sie einer Weiterführung würdig. Der Josephiner Grillparzer nahm dabei auch die aufklärerischen Tendenzen des älteren Werkes wieder auf. Die „Zauberflöte" ist ja eines der Zauber- und Ausstattungsstücke, wie so manche auf der Possenbühne des spitzbübischen Schikaneder mit größerem Augenblickserfolge gespielt wurden. Dem alle Proben bestehenden Liebespaare

ist der lustige Diener (Hans Wurst) zur Seite gesetzt. Aber das Ganze ist zugleich Satire und Symbolik. Die Weisheit und Tugend Sarastros, des Hauptes der geheimbündnerischen Licht- und Wahrheitsfreunde (Freimaurer, Illuminaten), überwindet die ränkevolle Königin der Nacht, d. h. die Aufklärung gewinnt den Sieg über die in Österreich so lange herrschende Partei der kirchlichen Dunkelmänner. Mozart, der selbst ein eifriger Freimaurer war, stellte sich mit seiner „Zauberflöte“ bewußt in den Dienst der Aufklärung.

Kein Geringerer als der Begründer des klassischen deutschen Dramas, Schiller, hat bei Mozarts frühem Tode beklagt, welche Hoffnungen für die deutsche Bühne mit dem Schöpfer des „Don Juan“ und der „Zauberflöte“ ins Grab gesunken seien. Zunächst schien die Arbeit Glucks und Mozarts für die Ausgestaltung eines wirklichen musikalischen Dramas verloren. Joseph Haydn lehnte in weiser Erkenntnis seiner Begabung es ab, neben die unnachahmlichen Arbeiten des großen Mozart eine eigene Oper zu stellen. Aber in seinen Oratorienstoffen, von denen die „Schöpfung“ aus Miltons „Verlornem Paradiese“, die „Jahreszeiten“ (1799) aus Thomsons ehemals so allbeliebten „Vier Jahreszeiten“ gebildet sind, bringt Haydn in seinen anmutsvollen Tönen uns noch heute Dichtungen nahe, die in den Jahren, in denen der Grund für die neuere deutsche Litteratur gelegt worden war, entscheidende Einwirkung ausgeübt hatten.

---

4. Popularphilosophen und Vertreter wissenschaftlicher Prosa.

Seit Thomasius gegen den Betrieb der Wissenschaften als eines geschlossenen Handwerks geeifert hat, sind die Bestrebungen, weitere Volkskreise an den Ergebnissen der gelehrten Forschung teilnehmen zu lassen, nicht mehr zur Ruhe gekommen. Und wenn auch einzelne Vermittler darüber den wissenschaftlichen Ernst verloren, selbst verflachten und durch Verbreitung seichter Halbbildung mehr verwirrend als aufklärend wirkten, so wurde das Hervortreten auf den Markt des öffentlichen Lebens doch im ganzen auch für die einzelnen Disziplinen selbst, vor allem für die Geschichtschreibung, förderlich. Die Forderung der Verständlichkeit zwang zu wiederholter Durcharbeitung des Stoffes, mit der Gewandtheit des sprachlichen Ausdrucks klärten und festigten sich auch die Gedanken selbst. Bei Gründung der 1737 eröffneten Universität Göttingen, an der Naturwissenschaft und Geschichte besondere Behandlung fanden, war es die zugestandene Absicht ihres edlen Pflegers, des Freiherrn Gerlach Adolf von Münchhausen, nicht bloß einen neuen Sitz der Gelehrsamkeit ins Leben zu rufen, sondern die Wissenschaft auch mehr als bisher für das praktische Leben fruchtbar zu machen. Es ist kein Zufall, daß gerade einer der berühmtesten Göttinger Lehrer, der Historiker Schlözer, den Ausspruch that, wir rückten, wie in unserer Litteratur überhaupt, also auch auf unseren deutschen Universitäten den glücklichen Zeiten immer näher, wo hochgelehrt und gemeinnützig unter den gleichen Begriff fallen würden.

Die Aufklärung mußte ihrem Wesen nach von dem Bestreben erfüllt sein, an der von den Führern erworbenen besseren Einsicht, dem Wissen, möglichst alle teilnehmen zu lassen. Das Wolffische System gab für diese Bestrebungen eine förderliche Grundlage ab. Der Bildungsdrang weiterer Kreise wandte sich im 18. Jahrhundert in erster Reihe den Fragen der Philosophie und Pädagogik zu, wie er im 19. Jahrhundert der Geschichte und Naturwissenschaft galt, und an seinem Ausgang vor allem Aufschluß begehrt über die wirtschaftlichen Lebensbedingungen der Gegenwart und Zukunft.

Bereits am Schlusse des 18. Jahrhunderts war es allerdings üblich geworden, über die flache Aufklärungsphilosophie absprechend zu urteilen. Aber die allgemeine Teilnahme an

der schwer zugänglichen Kantischen Philosophie wäre kaum möglich gewesen, wenn nicht erst jahrzehntelang durch die Popularphilosophen das Interesse und doch auch eine gewisse Schulung für philosophische Dinge sich gebildet hätte. Wir folgten auch hierbei ausländischem Vorgang. Gab doch die englisch-schottische Philosophenschule des gesunden Menschenverstandes (common sense) schon im Namen ihre Absicht kund, einem weiteren Laienkreise ihre Lehre zugänglich zu machen. Das Beispiel Shaftesburys, Voltaires, Fontenelles mußte auf die Entwickelung des philosophischen Essays Einfluß üben, Diderots Aufsätze lieferten das Muster für in sich geschlossene kritische Betrachtungen. Die Geschichtschreibung von David Hume (History of England, 1761) und Voltaire, denen sich 1776 noch Edward Gibbon mit seiner groß und frei erfaßten „Geschichte des Verfalls und Sturzes des römischen Weltreiches" beigesellte, mußte den Wunsch nach ähnlichen Geschichtswerken in deutscher Sprache wecken.

In den Berliner „Litteraturbriefen" sind die von Lessing zuerst erhobenen und von dem großen Könige geteilten Klagen über den Mangel an deutschen Geschichtschreibern und die Gründe dieses Mangels wiederholt erörtert worden. Erst Johannes von Müller und Schiller haben dann in Deutschland die Geschichte durch ihre Darstellung zum allgemeinen Bildungsmittel der Leser ausgestaltet. Aber ein reger Eifer nach gemeinverständlicher und in der Form fesselnder Behandlung philosophischer und ästhetischer, theologischer und geschichtlicher Aufgaben macht sich während der Aufklärungs- und Geniezeit geltend. Wenn selbst in den Tagen von Schillers „Horen" in der Gunst der Leser noch einzelne Popularphilosophen wie Garve und Engel sich behaupten, die ihrer ganzen Anschauung nach der Aufklärung angehören, so weisen andere, wie Zimmermann und Abbt, bereits in der ersten Hälfte der sechziger Jahre Züge auf, die ihre Verwandtschaft mit den Stürmern und Drängern bekunden. Gerade die selbständigsten Prosaschriftsteller, wie Lichtenberg und Sturz, erscheinen bald in schärfstem Widerspruche, bald in Übereinstimmung mit den Forderungen des jüngeren Geschlechts. Sie nehmen mit reger Empfänglichkeit teil an dem Fortschritt in der Entwickelung der Litteratur, lassen sich aber nicht ohne weiteres einer einzelnen Gruppe einordnen. Die alte und neue Strömung bestehen noch geraume Zeit nebeneinander fort.

Eine reiche und erfreuliche Mannigfaltigkeit der deutschen Prosa liegt in allen diesen popularphilosophischen Abhandlungen, Briefen, geschichtlichen Essays, Reisebildern vor, wie sie von Spaldings „Gedanken über den Wert der Gefühle im Christentum" (1761) bis zu Forsters „Ansichten vom Niederrhein" (1790), von Mendelssohns „Briefen über die Empfindungen" (1755) bis zu Mösers „Patriotischen Phantasien" (1774) in den verschiedensten Formen, in den verschiedensten Landesteilen von Königsberg bis Basel hervortreten.

Der Philosophieprofessor Thomas Abbt zu Frankfurt a. O. (geboren 1738 zu Ulm), hat als Ersatzmann Lessings etwas mehr als den fünften Teil der Berliner „Litteraturbriefe" verfertigt. Die stolze Rhetorik seiner antiken Muster (Sallust) wollte sich freilich mit der aufgeregten eigenen Schreibart Abbts nicht harmonisch verbinden. Aber Herder, der in Bückeburg der Nachfolger des Konsistorialrats Abbt wurde, fühlte sich von seinen Gedanken wie seiner Darstellung besonders angeregt und legte den Dank dafür in dem „Torso von einem Denkmal" an Abbts frühem Grabe — er starb schon 1766 — nieder. Abbt selber hat sich durch die beiden Bücher „Vom Tode fürs Vaterland" (1761) und „Vom Verdienste" das Ehrengedächtnis in der deutschen Litteraturgeschichte gestiftet.

Bereits in der Musterung der Litteratur des Siebenjährigen Krieges ward der ersteren Schrift gedacht (S. 480), in welcher der Schwabe Abbt, früher als irgend ein anderer Süddeutscher, den sittlichen

34*

Wert der strengen Pflichterfüllung rühmte, die der preußische Militärstaat von seinen Unterthanen forderte. Noch war es notwendig, daß Abbt seiner Darlegung der Gründe für die Liebe zum Vaterlande und ihrer Folgen den Erweis voranschickte, daß die Einrichtung der Monarchien trotz der Einteilung der Stände die Liebe zum Vaterlande und die Verpflichtung, ihm selbst das Leben zu opfern, nicht ausschließe.

Der spätere hannöverische Hofarzt Johann Georg Zimmermann, damals noch Stadtphysikus in seinem Geburtsort Brugg (Kanton Bern), hat erst in der zweiten Auflage seines Buches „Vom Nationalstolze" auch den Nichtrepublikanern die Berechtigung zu vaterländischem Selbstgefühle zugestanden. Zimmermann liebt es hier wie in der vorangehenden berühmten Schrift „Von der Einsamkeit" (1756), die er im Laufe der Jahre zu vier Bänden „Betrachtungen über die Einsamkeit" (1784) erweiterte, die Berechtigung wie die Auswüchse des Nationalstolzes und der Liebe zur Einsamkeit, die schädlichen wie die nützlichen Folgen beider Triebe zu entwickeln. Besonders im Angriff läßt er, der in allen, am verletzendsten in seinen späteren politischen, Schriften mit der vollen, scharfkantigen Persönlichkeit in den Vordergrund tritt, der ganzen Heftigkeit seiner Gemütsart die Zügel schießen. So machte er sich Feinde, und der unermüdliche, ausgezeichnete Arzt, der in seinem nützlichen Werke „Von der Erfahrung in der Arzneikunst" 1763 das erste Muster einer gemeinverständlichen Behandlung medizinischer Fragen aufgestellt hatte, verfiel zuletzt selber heilloser Hypochondrie.

Zimmermann ist außerordentlich belesen, in den Schriften seines geliebten Rousseau wie in den Kirchenvätern und Heiligenlegenden zu Hause. Durch eine Fülle alter und neuester Beispiele belebt er seine Erörterungen. Überall ergreift er Partei. Rücksichtslos wendet er sich in seiner kräftigen Schreibart gegen Vorurteile und Schwärmerei, besonders wenn sie auf religiösem Gebiete wie in der Geschichte des Mönchtums ihm begegnet. Der Verfechter der Aufklärung verwandelt sich aber bereits in den „Betrachtungen" auch leicht in ihren Gegner. Jedenfalls gehören seine beiden Bücher „Von der Einsamkeit" und „Vom Nationalstolz" zu den besten und geistvollsten deutschen Prosawerken des 18. Jahrhunderts. Das naturwissenschaftliche Studium hat Zimmermanns Auge auch für die Beobachtung nationaler und geschichtlicher Sondererscheinungen geschärft, und schon Mendelssohn rühmte, Zimmermann und sein Schweizer Landsmann Iselin seien die ersten deutschen Schriftsteller, „welche die Menschen in der großen politischen Gesellschaft mit wahren, philosophischen Augen zu betrachten angefangen".

Mit Isaak Iselin, dem Baseler Ratsschreiber, gehörte Zimmermann auch zu den ersten Mitgliedern der 1761 von Johann Kaspar Hirzel zu Schinznach gestifteten „Helvetischen Gesellschaft", die für alle geistigen Bestrebungen in der Schweiz den Mittelpunkt bildete und die Pflege der von den herrschenden Patriziern absichtlich vernachlässigten vaterländischen Geschichtskunde zu einer ihrer vornehmsten Aufgaben machte. Iselins Hauptwerk: „Über die Geschichte der Menschheit" (1764), das im Gegensatz zu Rousseau den Glauben an die fortschreitende Vervollkommnung der Menschheit vertrat, hat Herder selbst als eine Vorarbeit zu seinen „Ideen zur Philosophie der Geschichte" bezeichnet. Iselins Zeitschrift „Ephemeriden der Menschheit" (1776—82) sollte, wie der Nebentitel lautet, eine dogmatische, kritisch-historische Bibliothek der Sittenlehre und Politik bilden. Die Ansichten der neueren nationalökonomischen Schule der Franzosen (Physiokraten), Erziehungssysteme, Aufgaben der Gesetzgebung, geschichtliche Fragen wurden in einer für das ganze Publikum verständlichen Weise von Iselin und seinen tüchtigen Mitarbeitern hier behandelt. Zu ihnen gehörte auch Goethes Schwager, der Frankfurter Johann Georg Schlosser (1739—99), der als badischer Amtmann zu Emmendingen der Helvetischen Gesellschaft verbunden war. Schlossers „Katechismus der Sittenlehre für das Landvolk" (1771) entspricht völlig ihren gemeinnützigen Bestrebungen.

Wenn Schlosser in seiner ernsten, edlen Frömmigkeit sich später auch gegen die Berliner Aufklärer wandte, so förderte er im „Katechismus" und in seiner Beamtenthätigkeit doch aus voller Überzeugung die Aufklärung. Treffend hat sein Enkel Nicolovius ihn gekennzeichnet, wenn er sagt: „Schlosser, genährt mit dem Marke des klassischen Altertums, stellte in seinen Schriften, beinahe stets mit Beziehung auf praktische Wirksamkeit, die fruchtbarsten Wahrheiten aus dem Gebiete der Politik, Geschichte, Moral und Philosophie mit Freimütigkeit und Beredsamkeit dar." Einem Manne, der mit so entschiedener Thätigkeit wie Schlosser das als richtig Erkannte auch durchsetzen wollte, mußte selbst der Dienst unter einem so edlen, aufgeklärten Fürsten, wie Markgraf Karl Friedrich von Baden war, oft so schwer fallen, daß er seinen Herrn einmal um eine Stelle bat, an der er nicht reden dürfte, bis man ihn fragte.

In welche Lage gerieten aber selbständig rechtliche Männer, wenn sie unter den nur ihrer Laune frönenden kleinen Despoten verantwortungsvolle Stellungen bekleideten! Friedrich Karl von Moser hat das erzählt in dem merkwürdigen Buche „Der Herr und der Diener, geschildert mit patriotischer Freyheit" (1759). Und in seiner Familie wußte man von Fürstenwillkür und Beamtenfestigkeit zu erzählen. Der Vater Johann Jakob von Moser, ein trefflicher Jurist und frommgesinnter Liederdichter, schmachtete fünf Jahre in harter Kerkernot auf dem Hohentwiel, weil er als Landschaftskonsulent pflichtgemäß die verbrieften und beschworenen Rechte der württembergischen Stände gegen Herzog Karl Eugens Erpressungsregiment zu verteidigen wagte. Sein Sohn hat dann selber als allmächtiger Minister in Darmstadt sich arge Willkürlichkeiten zu schulden kommen lassen, die 1780 seinen Sturz herbeiführten. Der pietistisch gesinnte jüngere Moser ist der Philo in Fräulein von Klettenbergs „Lebenserinnerungen" (Goethes „Bekenntnisse einer schönen Seele") und Verfasser eines biblischen Heldengedichts „Daniel in der Löwengrube". Wenn Moser aber auch selber als Minister dem Ideal des fürstlichen Dieners nicht entsprochen hat, sein Buch entrollt nichtsdestoweniger ein lehrreiches Kulturbild aus der Frühzeit des aufgeklärten deutschen Absolutismus.

Die deutschen Schriftsteller hatten nicht allzu oft Gelegenheit, ihre moralphilosophischen und sonstigen Grundsätze als Staatsmänner an leitender Stelle zu bethätigen, wie es Moser und Goethe beschieden war. Aber einen der Tüchtigsten aller Zeiten führte sein Beruf mitten ins praktische Leben hinein, an die Spitze des kleinen Bistums Osnabrück, und der Staatsmann und Schriftsteller wirkten in ihm einträchtig zusammen: das war der edle Sohn der roten Erde, Justus Möser (geboren 14. Dezember 1720, gestorben 8. Januar 1794). Nach der wundersamen Bestimmung des Westfälischen Friedens wechselten in der Regierung Osnabrücks immer ein katholischer und protestantischer Bischof miteinander ab. Möser führte die Geschäfte unter der katholischen Herrschaft als Sekretär der Ritterschaft und Vertreter der Regierung wie während der Unmündigkeit des evangelischen Bischofs, eines englisch-hannöverischen Prinzen. Er bewährte in der Drangsal des Siebenjährigen Krieges seine kluge Gewandtheit und Uneigennützigkeit, seine das Gemeinwohl fördernde praktische Einsicht. Sein längerer Aufenthalt in London lehrte ihn größere Verhältnisse kennen, aber seine Liebe und sein Studium gehörten ganz der engeren Heimat an, ihren Sitten und Überlieferungen, wie sie aus ältester Vorzeit im häuslichen und öffentlichen Leben bis in die Gegenwart hinein wirkten. Wenn irgend einer, so darf Möser als Freund und Erforscher deutschen Volkstums neben Jakob Grimm den Ehrenplatz fordern.

Als Dichter hat sich Möser in seinem Alexandriner-Trauerspiel vom Tode des „Arminius" (1749) kaum erwiesen, aber nicht bloß die Wahl des altdeutschen Helden ist für ihn bezeichnend. In der Vorrede stellt er bereits Vergleichungen an zwischen den Nachrichten des Tacitus und den niedersächsischen Bauern, wie er sie als Advokat in seiner Vaterstadt kennen gelernt hat. Möser hat mit Nicolai in Briefwechsel gestanden und hat wohl selbst sich im großen und ganzen

als der Aufklärungspartei zugehörig betrachtet. Allein wo die Aufklärung alles nach Verstandes- und Zweckmäßigkeitsmaßregeln gleichförmig zu ordnen, mit den unverstandenen Gewohnheitsrechten aufzuräumen strebte, ging Möser überall mit sinniger Teilnahme den geschichtlichen Gründen und dem Werden der einzelnen Erscheinungen nach und wurde in sehr vielen Fällen durch die so gewonnene tiefere Einsicht zur Verteidigung des gering geschätzten Alten bewogen. Er ließ gleichermaßen Voltaire wie Rousseau eine Absage zugehen. Ihn zog die vaterländische Vorzeit mit allen Kräften an sich. Und in der entschiedenen Bevorzugung des Deutschen vor dem Fremden wies er die Bahn dem jüngeren Geschlechte, für dessen stürmischen Ursprünglichkeitsdrang dem überlegen reifen Mann Mitgefühl nicht fehlte. Möser habe, meinte der Dichter des „Götz“, als alter Patriarch sein junges Volk in dieses Land des deutschen Altertums gelockt und weitere Gegenden mit dem Finger gezeigt, als die französisch Gebildeten gestatten wollten.



Justus Möser. Nach dem Schabkunstblatt von J. G. Huck, wiedergegeben in W. v. Seydlitz, „Historisches Porträtwerk“.

Es waren gewiß ursprünglich die verwickelten Rechtsverhältnisse seiner Heimat, die erst den Advokaten, dann den Staatsmann Möser veranlaßten, sich aus den alten Urkunden Rats zu erholen. Bald aber fesselte ihn die Geschichte der Heimat um ihrer selbst willen. Schon 1765 ließ er die ersten Bogen seiner „Osnabrückischen Geschichte“ ausgehen. Sie ist eines der bis heute grundlegenden Werke für die älteste deutsche Geschichte geworden. Wie viel Möser auch aus Graf Bünaus „Teutscher Kaiser- und Reichshistorie“ (1728—43) und Gottfried Mascows ersten Versuchen, die provinziellen deutschen Sonderrechte aufzuhellen (1738), gelernt haben mag, erst mit seiner „Osnabrückischen Geschichte“ beginnt ein neuer Abschnitt in der Erforschung des deutschen Altertums.

Im Jahre 1766 fing Möser an, für die Osnabrückischen „Intelligenzblätter“ jene kleinen Aufsätze zu schreiben, die seine Tochter Frau von Voigts von 1774 an als „Patriotische Phantasien“ in Buchform zusammenstellte. „Ich trag sie mit mir herum“, schrieb Goethe im Dezember 1774 an die Herausgeberin, „wann, wo ich sie aufschlage, wird mirs ganz wohl, und hunderterlei Wünsche, Hoffnungen, Entwürfe entfalten sich in meiner Seele.“

Den Namen „Phantasien“ tragen diese Aufsätze über alte Sitten und Rechte, neue Moden, juristische, nationalökonomische, geschichtliche und sprachliche Zustände Westfalens nicht etwa, weil ihre Wünsche der Wirklichkeit fremd wären. Sie gehen im Gegenteil fast ausnahmslos von den bestehenden oder früheren Verhältnissen aus. Die Einkleidung erinnert oft an die moralischen Wochenschriften, aber ihr Inhalt zeigt nichts von litterarischer Nachahmung. Da ist alles von einem genauen, wohlmeinenden und praktischen Beobachter nach Wirklichkeit und Geschichte dargestellt. Die „Patriotischen Phantasien“ wurzeln fest im vaterländischen Boden. Sie lassen so gut wie Immermanns „Oberhof“ westfälischen Erdgeruch spüren. Mösers Schilderung des westfälischen Bauernhauses, mit Recht der meistgenannte dieser Aufsätze, hat wohl unmittelbar in Immermanns Roman Spuren hinterlassen. Aber auch Mösers Behandlung einer schönwissenschaftlichen Frage, seine Verteidigung des „Harlekin“ (1761), die Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie“ allen seinen Lesern empfahl, hängt aufs engste mit seiner geschichtlichen Betrachtungsweise

zusammen. Er fand in den alten Volksbräuchen so viel des Grotesk-Komischen, daß er nicht ruhig zusehen mochte, wie den französischen Kunstregeln zuliebe der derbe Spaßmacher von der Bühne verbannt ward.

Schon im Oktoberhefte des Jahrgangs 1781 wurde in Boies „Deutschem Museum" von Mösers Schriften gerühmt, sie seien mit dem eigentümlichen Charakter unserer Nation geprägt. In dem Streite, ob Helferich Peter Sturz mit ihm zu vergleichen sei oder nicht, entschied Nicolai ganz treffend, beide besäßen mehr Weltkenntnis, als gewöhnlich unter den deutschen Schriftstellern gefunden würde, beide wüßten mit lebendigen Farben nach dem Leben zu schildern, aber jeder sehe und beurteile Welt und Menschen aus ganz verschiedenem Standpunkt. Der Darmstädter Sturz lebte als Sekretär des Grafen Bernstorff im Klopstockischen Kreise zu Kopenhagen, bis er, schuldlos in Struensees Katastrophe verwickelt, Dänemark verlassen mußte und in Oldenburg freudlos seine letzten Jahre (gestorben 1779) vertrauerte. Sturz hat nur kleinere Aufsätze, anschauliche Reisebriefe aus London und Paris, wertvolle Charakteristiken von Klopstock, Rousseau, Bernstorff für das „Deutsche Museum" geschrieben. Er zeigte tieferes Interesse für die altdeutsche Litteratur und wagte sich sogar zuerst an Übersetzungen aus der „Edda". Aber diese von reichem Wissen auf den verschiedensten Gebieten und satirischer Laune erfüllten kleinen Aufsätze verschafften ihm mit Recht den Ruf eines klassischen Prosaisten. Vielfach zeigte er sich in der Schärfe und Selbständigkeit des Urteils seinen Zeitgenossen weit voraus. Seine Reisen hatten den deutschgesinnten Beobachter gelehrt, wie viel wir noch nachzuholen hätten; Vaterland und Freiheit seien in unserer Sprache nicht viel mehr als Töne ohne Meinung, solange wir bei jedem Kriege unserer Nachbarn die Axt gegen unsere Brüder erhöben. Seine knapp gehaltene Satire verrät, wie viel sie noch zu sagen hätte. Nicht nur in der Schilderung von Garricks Schauspielkunst, die seine englischen Briefe brachten, auch als Satiriker berührte er sich mannigfach mit dem geistvollsten deutschen Humoristen unter seinen Zeitgenossen, dem Göttinger Physikprofessor Georg Christoph Lichtenberg (1742—99).

Mit mathematisch geschultem Verstande und außergewöhnlicher philosophischer Bildung trat Lichtenberg an die in Gärung begriffene Litteratur heran. Er konnte nicht ganz unberührt bleiben von dem empfindsamen Zuge seiner Zeit, aber ihm, dem Feinde aller Schwärmerei, der zweifelnd allen Wissenschaften, außer seinem eigenen Fache, gegenüberstand, konnte weder das „goldene Zeitalter" der Uz und Ramler noch Klopstocks Würde und das jugendlich unreife Gebaren der Genies, die er so gern verspottete, Vertrauen einflößen. An die Perücken der Geistlichen wollte er die Fackel der Wahrheit halten. Unbarmherzig ließ er seinen Witz gegen Lavaters „Physiognomik" spielen und richtete gegen Voß seine lustige Satire „Über die Pronunciation der Schöpse des alten Griechenlands verglichen mit der Pronunciation ihrer neueren Brüder an der Elbe". Die meisten seiner kleinen Aufsätze brachte der von ihm seit 1778 geleitete „Göttingische Taschenkalender". Er wußte ernste Dinge recht gut ernst zu behandeln. Aber auch sein Spaß wird bedeutend, weil hinter ihm, wie Goethe rühmte, meist ein Problem verborgen liegt. Seinem vorurteilsfreien Verstand und seiner Laune „stand eine ganze Welt von Wissen und Verhältnissen zu Gebote, um sie wie Karten zu mischen und nach Belieben schalkhaft auszuspielen". Es war für unsere Litteratur ein nicht wieder gut zu machender Verlust, daß eine so seltene Begabung in lauter Kleinigkeiten sich verzettelte. Jahrelang trug er sich mit dem Plane eines umfassenden satirischen Romans, der nach dem Vorbild seiner Lieblinge Swift und Fielding die Kleinlichkeit der deutschen Verhältnisse lebenswahr darstellen und verspotten sollte. Statt dessen brachte er ein anderes größeres Werk wirklich zu stande, die „Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche" (1794—99).

Der Londoner Maler William Hogarth (1697—1764) ist nicht nur der Zeitgenosse von Swift, Smollet, Fielding, Sterne, sondern gleich ihnen auch satirischer Schilderer, ja Ankläger der Zustände der Gesellschaft seiner Tage. Während Chodowiecki sich mit Liebe in die Beobachtung des bürgerlichen Lebens vertieft, stellt Hogarth voll Bitterkeit in cyklischen Bildern den Lebenslauf des Spielers, des gefallenen Mädchens, des liebelosen aristokratischen Mode-Ehepaares zur Warnung auf. Läßt er uns über den „Erzürnten Musikus" lachen, so regt „Der Dichter in Not" zu vorwurfsvoll schmerzlichem Nachdenken an. Lichtenberg dichtet nun nach, was der Maler gezeichnet hat, wie der Kupferstecher es mit der Feder statt des Grabstichels gesagt haben würde, in einer Sprache und einem Vortrage, den ein launiger Spott, möglichst ähnlich dem des Künstlers selbst, belebt (vgl. die Tafel zu S. 410). Den Hieben, die Hogarth dem Laster und den Thorheiten seines Vaterlandes so reichlich versetzte, weiß Lichtenberg durch eine kleine Wendung eine Richtung zu geben, daß etwas davon auch auf neuere Köpfe fällt.

Durch dieses Zusammenwirken des deutschen satirischen Schriftstellers und des englischen satirischen Malers ist nun in der Thal eine Schöpfung von ganz eigenartigem Reiz entstanden, wie es vielleicht nur in umgekehrter Weise in der erläuternden Zeichnung des Künstlers zum Werke des Dichters, in Kaulbach-Goethes „Reineke Fuchs", annähernd ähnlich gelungen ist. Aber Hogarth wird von Kaulbach doch bei weitem nicht erreicht.

Für den satirischen Roman, der bei Lichtenberg im Entwurfe stecken blieb, hat der Kriegsrat und Stadtpräsident (Bürgermeister) von Königsberg, **Theodor Gottlieb von Hippel** (1741—96), mit seinen „Lebensläufen nach aufsteigender Linie" (1778) und „Kreuz- und Querzügen des Ritters A bis Z" (1793) doch keinen Ersatz geboten. Romane in dem uns geläufigen Sinne sind die beiden Werke überhaupt kaum zu nennen. Als den Zweck der „Lebensläufe", die allerdings zugleich auch eine höchst anschauliche Schilderung der Verhältnisse Kurlands mit ihrem Gegensatze des deutschen Herren- und Predigerstandes zu dem schmählich gedrückten Landvolke geben, bezeichnet Hippel selbst: manchen Ideen Kants, in die damals nur der engste Freundeskreis in Königsberg eingeweiht war, öffentliche Verbreitung zu verschaffen. Der humoristische Roman Hippels gehört also viel mehr der Popularphilosophie als der Dichtung an. Und als sein eigentliches litterarisches Lebenswerk haben nicht die beiden formlos über alle möglichen zeitgenössischen Thorheiten hinfahrenden Romane und seine unbedeutenden Lustspiele zu gelten, sondern sein merkwürdiges Buch „**Über die Ehe**" (1774).

Kant rühmte seinen Freund als einen „Plan- und Zentralkopf", der die umfassendsten Pläne mit der größten Leichtigkeit entwerfe und mit einer nie wankenden Standhaftigkeit ausführe. Aus den ärmlichsten Verhältnissen hatte sich der Mann, von dem es hieß, er ehre jedes Amt, das er bekleide, durch eigene Thatkraft zu Reichtum und hohen Würden emporgearbeitet. Aber dies harte Ringen hat in seinem von Hause aus weichen Wesen Spuren hinterlassen, sein äußeres und inneres Leben derart geschieden, daß er seinen Zeitgenossen, vor denen er seine Schriftstellerei sorgfältig geheim hielt, als ein widerspruchsvoller Sonderling erschien. Und doch erklärt sich z. B. der Widerspruch, daß er in seinem Buche mit allem Nachdruck die Ehelosigkeit bekämpfte und doch selbst Junggeselle blieb, recht gut aus seinem Lebensgange. Zu lange und schwer hatte er um seine soziale Gleichstellung mit der Geliebten kämpfen müssen, um am Ziele nicht ernüchtert auf die jugendliche Leidenschaft und ihren Gegenstand zu blicken. Sein Buch „Über die Ehe" ist freilich von einem ganz anderen Standpunkte aus geschrieben als Fischarts „Ehzuchtbüchlein". Die Gegenüberstellung beider stofflich verwandter Schriften wird zum Vergleich der verschiedenen Weltanschauung zweier Jahrhunderte. Hippels Zeitgenossen fanden es höchst absonderlich und hielten es erst für einen schlechten Scherz, als der Verfasser des Buches „Über die Ehe" in einer eigenen Schrift: „Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber", seine Forderung einer völligen Gleichstellung beider Geschlechter auch auf die öffentliche Thätigkeit

der Frauen ausdehnte. Wir dagegen müssen in Hippel einen der frühesten Vorkämpfer der heutigen Frauenbewegung sehen. Ihre von Hippel vertretenen Forderungen sind doch streng genommen die Weiterentwickelung der in den „Moralischen Wochenschriften" begonnenen Bemühungen um eine bessere und freiere Erziehung der weiblichen Jugend.

Die moralischen Wochenschriften haben überhaupt durch das erste Aufwerfen mancher Frage, so ungenügend sie auch von ihnen selbst behandelt worden war, eine nachhaltige Wirkung geübt. So hat der hannöverische Freiherr Adolf von Knigge mit seinem erfolgreichsten Werke „Über den Umgang mit Menschen" (1788) — ein treffliches Buch von unverlierbarem Werte hat Platen es in übertriebenem Lobe genannt — die Erziehungsversuche der Wochenschriften zu praktischer Lebensweisheit fortgesetzt. Knigges weitverbreitetes und viel ausgenütztes Buch ist aber auch noch in einem größeren geschichtlichen Rahmen zu vergleichen. Die höfischen Dichter der mittelalterlichen Gesellschaft gaben in der „Tischzucht" und ähnlichen Werken Anstandsregeln für die ritterlichen Standesgenossen, im 16. Jahrhundert stellte man in Italien das Idealbild des vollendeten Hofmanns (Castigliones „Cortegiano") zur Nachahmung für alle auf, die an Fürstenhöfen mit feinen Umgangsformen und modischer Bildung ihr Glück machen wollten. An der Schwelle der französischen Revolution wendet sich Knigge nicht mehr an einen begrenzten Gesellschaftskreis; nicht für die Umgangsformen der vornehmen Stände, sondern für den Verkehr mit allerlei Menschen, ohne Rücksicht auf ihre Stellung, will er Ratschläge geben. Die verschiedenen Charaktere werden uns ähnlich wie in den moralischen Wochenschriften vorgeführt, nur daß Knigge, dessen „Roman meines Lebens" ihn als guten Beobachter zeigt, aus eigener Menschenkenntnis, nicht aus La Bruyère und Addison schöpft.

Unter Knigges Arbeiten befindet sich auch die Übersetzung von Rousseaus „Bekenntnissen" (Confessions). Der Erziehungsfrage, die zuerst von den moralischen Wochenschriften zur Erörterung gestellt worden war, wandte sich die allgemeine, beinahe leidenschaftliche Teilnahme zu, sobald J. J. Rousseau mit seinem „Émile, ou de l'éducation" hervortrat (1762). In Deutschland hatte Johann Bernhard Basedow aus Hamburg bereits vier Jahre vorher eine durchgreifende Umbildung des Jugendunterrichts gefordert. Nach dem Erscheinen des „Emil" schien dem Kieler Professor der Augenblick gekommen, seine Pläne ins Werk zu setzen. Durch Schriften und Vortragsreisen, auf deren einer wir Goethe als seinen Reisegefährten finden, brachte er die nötige Summe zusammen für die Ausführung seines „Elementarbuchs" (1771), das die Grundlage für den neuen, naturgemäßen Unterricht bilden sollte. In Dessau, wo der edle Fürst Leopold Friedrich Franz der Erziehung der Jugend und des Volkes als einer der wichtigsten Regentenpflichten eifrigste Teilnahme widmete, wurde 1774 das Philantropin als eine große Musterlehranstalt eröffnet. Die Erfolge blieben freilich zunächst hinter den hochgespannten Erwartungen zurück, und der leidenschaftliche, stets in Kämpfe verwickelte Basedow erkannte selbst, daß er zur Leitung einer solchen Anstalt nicht tauge. In dem Braunschweiger Joachim Heinrich Campe, dem Erneuerer des pädagogischen „Robinson" (vgl. S. 376), fand er aber einen geeigneteren Ersatzmann, und die Wirkung der vielgerühmten und vielangefeindeten Dessauer Erziehungsanstalt für die Verbesserung des Jugendunterrichts war doch keine geringe.

Bereits 1781 ist aber der Züricher Johann Heinrich Pestalozzi (1746—1827) mit seinem pädagogischen Volksbuche „Lienhard und Gertrud" hervorgetreten. Von der Mutter soll die sittliche Erziehung, die Grundlage aller Bildung ihren Ausgang nehmen; aus der Familie wird dann diese sittliche Kraft in Gemeinde und Staat übergreifen. Erst Pestalozzi, dem

opferfreudigen, bescheidenen Schüler Iselins, gelang es, Rousseaus und Basedows hochfliegende Ideen in eine erfolgreiche Praxis umzusetzen.

Die Litteraturgeschichte kann ja auf alle diese Kulturerscheinungen, die sie mit herbeiführen half, und deren Rückwirkung sie dann selbst wieder erfahren hat, nur flüchtig hinweisen. Aber gerade bei Nennung Pestalozzis, in dem die große pädagogische Bewegung des 18. Jahrhunderts, von der hoch und niedrig sich ergriffen zeigte, erfreulich gipfelt, ist daran zu erinnern, welch tiefe Spuren diese Teilnahme für die Reform der Erziehung in den wichtigsten Werken unserer Litteratur hinterlassen hat. Lessing führte die geistig religiöse Entwickelung der Menschheit in dem Gleichnis einer „Erziehung des Menschengeschlechtes" aus, wie Schiller seine Hoffnungen auf eine Heranbildung des Menschen durch die Schönheit zur geistig-sinnlichen Einheit und Freiheit als eine ästhetische Erziehung bezeichnete. Und von der Erziehung eines neuen Geschlechtes redete der heroische Fichte in den „Reden an die deutsche Nation", während der weiche Jean Paul in der „Levana" seine feinsinnige Erziehlehre vortrug. Als Beispiel einer Erziehung erscheint uns der Lebenslauf von Wielands und Goethes Helden in „Agathon" und „Wilhelm Meisters Lehrjahren". Der greise Goethe aber hat endlich in seiner Schilderung der pädagogischen Provinz der „Wanderjahre" eine Art Gegenstück zum „Emil" geliefert und damit in der Litteratur die pädagogischen Versuche des 18. Jahrhunderts gewissermaßen abschließend noch einmal zusammengefaßt.

Wie ernstlich das Streben war, die Teilnahme aller Gebildeten für philosophische Ideen zu gewinnen, das zeigen die Arbeiten von Männern wie Engel und Garve. Den meisten Beifall hat der Mecklenburger **Johann Jakob Engel** (seit 1776 Professor am Joachimsthalschen Gymnasium zu Berlin) zwar erst mit seinem Familienromane „**Herr Lorenz Stark**" (1795) gewonnen, dessen kleinbürgerlicher Lebenskreis und mit liebevoller Sorgfalt ausgeführte Charaktere die Leser ganz besonders anheimelten. Aber seine ganze schriftstellerische Thätigkeit wird gekennzeichnet schon durch den Titel seines Hauptwerkes: „**Der Philosoph für die Welt**" (1775—1800). Ganz im Sinne der Aufklärung wird philosophische Bildung in der verschiedensten gefälligen Einkleidung, in kleinen Erzählungen, Gesprächen, Charakteristiken vorgetragen. Seinem zweiten Hauptwerke, den eine Zeitlang als Gesetzbuch angesehenen „**Ideen zu einer Mimik**" (1782), verdankte Engel seine Berufung als Oberdirektor des Berliner Theaters.

Goethe und Schiller fühlten sich von dem ziemlich leichten Ton der Engelschen Arbeiten wenig erbaut. Sie glaubten ihm und auch einem „so guten und wackeren Manne", als welchen sie den Breslauer Philosophieprofessor **Christian Garve** (1742—98) schätzten, jede Spur eines ästhetischen Gefühls absprechen zu müssen. Allein Garve hat sogar auf die Bildung des jüngeren Schiller Einfluß ausgeübt. Wenn der „edle Leidende" als Morallehrer den Ausgangspunkt von Gellerts Schule nicht verleugnete, so erwiesen seine „Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Litteratur und dem gesellschaftlichen Leben" und sonstige zahlreiche Abhandlungen ihn doch als denjenigen unter den populären Vertretern der Aufklärungsphilosophie, der sich der besten philosophischen Fachbildung, eines oft feinfühligen Urteils und würdig geschmackvoller Darstellung rühmen konnte. Manche seiner Untersuchungen sind selbständiger und greifen tiefer, als es der Berliner Akademiker, der Schweizer **Johann Georg Sulzer**, (vgl. S. 423) in seinem Wörterbuch der „Allgemeinen Theorie der schönen Künste" (1771—1774) that. Vertritt Sulzer die ästhetische Richtung, so hat Lessings Freund und Mitarbeiter **Johann Joachim Eschenburg** in Braunschweig in seinem „Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften" (1783) auch die litterargeschichtliche Seite der Entwickelung in Betracht gezogen.

Die Geschichtswissenschaft selbst hatte ihren Hauptsitz in Göttingen. Dort seine Studienzeit zu verbringen, schien dem angehenden Studenten Goethe „das Wünschenswerteste für einen jungen Mann, der sich selbst auszubilden und zur Bildung anderer beizutragen gedachte". Dort wirkte Christian Gottlob Heyne seit 1763 für ein Studium des klassischen Altertums, das endlich die herkömmlichen Fesseln theologischer Dienstbarkeit völlig abgestreift hatte und statt bloßer Worterklärung in bestem Humanistensinne das ganze geschichtliche Leben einer großen Vorwelt in allen seinen Erscheinungen zu erfassen bestrebt war (vgl. S. 490). Und zugleich mit dem Vertreter der klassischen Philologie nennt Goethe als einen der ihn nach Göttingen lockenden Lehrer den Orientalisten Johann David Michaelis, der sich zwar nicht ganz von der Theologie freimachen konnte, aber doch ebenfalls die Selbständigkeit der orientalischen Philologie mit Kraft und streng wissenschaftlichem Sinne vertrat.

Die allgemeinste Wirkung ging jedoch von dem Historiker August Ludwig Schlözer aus. Dieser hatte in seiner Jugend mit Leidenschaft den Plan einer geschichtlichen Forschungsreise in den Orient ergriffen; dann war er nach längerem Aufenthalte in Rußland 1769 an die Göttinger Hochschule berufen worden. In seinen gelehrten Arbeiten, deren wichtigste der russischen Geschichte und allgemeinen Weltgeschichte galten, ist er nicht frei vom Pragmatismus der Älteren, aber den kulturgeschichtlichen Zusammenhang hat er zuerst unter den deutschen Historikern hervorgehoben. Mit seinem „Briefwechsel meist historischen und politischen Inhalts" (1776—82) und seinen „Staatsanzeigen" (1782—93) wandte er sich vollständig der Gegenwart zu. In beiden Zeitschriften führte er im großen und mit politischer Einsicht den Kampf gegen die Mißbräuche in Staat und Gesellschaft, dem sein württembergischer Landsmann, der Publizist Wilhelm Ludwig Wekherlin, in einer Reihe von Zeitschriften („Das graue Ungeheuer", 1782—87) mehr in modern journalistischer Art im kleinen nachging. Schlözers gefürchtete und überall gelesene Zeitschriften waren in der That eine Art von „öffentlichem Beschwerdebuch". Möglich, daß Goethe, der niemals ein Freund solch öffentlicher Kritik war, in seinen satirischen „Vögeln" auf Schlözers Unternehmen anspielt, bei dem Schuhu, der von allen Malkontenten in der ganzen Welt die geheimsten Nachrichten empfängt und diese von unzufriedenen Leuten gesammelten Wahrheiten als einen „Briefwechsel" herauszugeben denkt. Die Aufklärung, der „Briefwechsel" und „Staatsanzeigen" dienten, betrat hier einmal das Gebiet des staatlichen Lebens, und der charakterfeste Schlözer hat sich durch seine freie Kritik das größte Verdienst um Weckung des politischen Sinnes, der in Deutschland so lange vernachlässigt worden war, erworben.

Zu welchen traurigen Folgen für die eigene Person wie für die Allgemeinheit dieser Mangel an politischer Erziehung führen konnte, zeigt uns der Lebensgang eines der hervorragendsten deutschen Schriftsteller, Johann Georg Forsters (1754—94). Schlözer, der als Gegner Basedows an den pädagogischen Fragen eifrig Anteil nahm und nach seiner eigenen Unterrichtsmethode seine Tochter so heranbildete, daß sie in der Göttinger philosophischen Fakultät zum Doktor promovieren konnte, hat auch eine Reihe von Büchern für Kinder geschrieben. Von ihnen beginnt er eines mit der Mahnung: „Deutscher Junge, lerne dein deutsches Vaterland kennen, sonst bist du nicht wert, ein Deutscher zu sein." Forster dagegen lernte den größten Teil der Welt früher kennen als sein deutsches Vaterland und konnte so dazu kommen, in den Revolutionswirren die nationale Existenz einem weltbürgerlichen Freiheitsideale aufzuopfern. Der Sohn des Naturforschers, Reinhold Forster, begleitete schon elfjährig den Vater auf seiner botanischen Forschungsreise an die Wolga. Von 1772—75 war er sein Begleiter auf Cooks Weltum-

segelung und gab 1777 als sein erstes Buch die Beschreibung dieser Reise um die Welt heraus. Als der Vierundzwanzigjährige hierauf endlich nach Deutschland zurückkehrte, fand er erst im Jacobischen Kreise zu Düsseldorf freundliche Aufnahme, dann eine Anstellung als Professor der Naturgeschichte in Kassel, wohin ihn sein Freund, der Anatom Sömmering, zog. Sömmering war es auch, der 1788, als die auf eine Wilnaer Professur gesetzten Hoffnungen Forsters vor der barbarischen Wirklichkeit der polnischen Wirtschaft zerstoben waren, ihm die Berufung als Bibliothekar nach Mainz verschaffte. In Mainz wendete seine Gattin, Heynes Tochter Therese, ihre Liebe Ferdinand Ludwig Huber zu, während Forster sich in den politischen Strudel stürzte. Er ließ sich als eifrig französisch gesinnter Klubist zum Vizepräsidenten der von Custine eingesetzten Mainzer Regierung machen und lernte zu spät in Paris seinen Glauben an ein von dieser Revolution ausgehendes Heil als jammervolle Täuschung erkennen.

Forster steht den Stürmern und Drängern ungleich näher als den selbstzufriedenen Vertretern der Aufklärung. Unruhe und nie befriedigtes Streben, der Drang nach Neuem und weiche Empfindung machen sich im Leben wie in den Schriften des gründlich gelehrten Naturforschers geltend. Es gehört zu den dankenswertesten Leistungen des jungen Friedrich Schlegel, daß er nach Forsters frühem Tode das Bild des „gesellschaftlichen Schriftstellers“, der wie kein anderer unter unseren klassischen Prosaisten „den Geist freier Fortschreitung atme“, aufgestellt und geklärt hat von den trüben Schatten, die von Forsters letzten politischen Handlungen aus auf den ganzen Mann zu fallen drohten.

Die „Ansichten vom Niederrhein“, Briefe, die Forster von einer größeren Reise im Jahre 1790 über alle Eindrücke von Kunst, Wissenschaft und Politik, Land und Leuten an seine Frau richtete, erklärte schon Lichtenberg für eines der ersten Werke in unserer Sprache. Und sie sind durch Klarheit der Anschauung und das Treffende des kenntnissicheren Urteils wie durch das persönliche Leben, das der Verfasser seinem fesselnden Stile einzuhauchen wußte, ein wirklich klassisches Buch geworden. Bedeutender jedoch im Zusammenhange der allgemeinen Geistesgeschichte erschienen die kleineren Arbeiten, in denen Forster als der erste in Deutschland Grundsätze wissenschaftlich freier Naturforschung ohne scheuen Seitenblick auf Bibel und Pastor allgemein faßlich entwickelte. Denken wir zurück an die schüchternen Anfänge der Aufklärungsdichtung (Brockes' „Irdisches Vergnügen in Gott“), so ermessen wir den Fortschritt und die Bedeutung von Forsters Bekenntnis: die Tiefen Gottes zu ergründen, sei Sache spekulativer Urteils- und Einbildungskraft. „Uns genügt nichts Geringeres als Wahrheit, und diese bietet uns die Betrachtung der Schöpfung in überschwenglichem Maße dar. Die Natur, es sei als Wirkung oder wirkende Kraft, bleibt allezeit die erste unmittelbare Offenbarung Gottes an einen jeden unter uns.“ Aufsätze wie „Ein Blick in das Ganze der Natur“ (1781) können als eine Art Vorboten von Alexander von Humboldts „Kosmos“ gelten. In der Studie „Die Kunst und das Zeitalter“ tritt Forster neben Schiller, mit dem „Leitfaden zu einer künftigen Geschichte der Menschheit“ (1789) stellt er sich Herder selbständig zur Seite.

Forsters Arbeiten erschienen in den verschiedensten Zeitschriften so sehr zerstreut, daß die Zeitgenossen gar nicht den vollen Überblick gewinnen konnten über die Fülle von eigenen Gedanken, Wissen und Charakter, die in diesen Aufsätzen und vielleicht noch mehr in seinen Briefen sich entfaltet. „Das Weitumfassende seines Geistes“, urteilte Fr. Schlegel, „dieses Nehmen aller Gegenstände im großen und ganzen, gibt Forsters Schriften etwas wahrhaft Großartiges.“

VIII. Sturm und Drang.

„Sturm und Drang" lautet die Überschrift eines 1776 veröffentlichten Schauspiels von Klinger. Erst in unserem Jahrhundert ist es allgemein üblich geworden, den Titel dieses Stückes zur Bezeichnung des ganzen Zeitabschnitts vom Erscheinen der Herderschen „Fragmente" (1767) bis zum Abschluß von Schillers „Don Karlos" (1787) zu verwenden. Während der revolutionären Litteraturbewegung selbst sprach man von einer „Genieperiode". Die Bevorzugung des jetzt gebräuchlichen Namens birgt zugleich ein Urteil in sich. Wir pflegen mit dem Namen „Genie" schlechtweg nur die Geisteskraft zu ehren, die siegreich sich durch alle Wirrungen durcharbeitet. Und aus der zahlreichen Schar aller der mehr oder minder großen Talente sind doch bloß Herder, Goethe und Schiller als die vom Genius wirklich geweihten geistigen Führer der Nation hervorgegangen.

Was unsere Teilnahme für jene zwei Jahrzehnte vor allem erregt, das ist ihre Abwendung von dem Fremden und ihr Verlangen nach nationaler Eigenart, ihr heftig leidenschaftlicher Kampf gegen das Alte, das Ringen nicht bloß um eine neue poetische Ausdrucksweise, sondern um neuen Dichtungs- und Lebensgehalt. Nicht das wirklich Erreichte, sondern eben der Sturm und Drang, der die Jugend erfaßt hat und sie antreibt, neuen, eigenen Anschauungen auf den verschiedensten Gebieten Bahn zu brechen, weckt auch in der Betrachtung noch ein Gefühl der Kraft, Sehnsucht und Lebenslust, die damals in der deutschen Litteratur aufschäumten, ein oft recht ungebärdiger und ganz absurder, aber trotz allem ein verheißungsvoller Most.

Ein verhaltener Thatendrang, der im Leben nur selten Raum und Befriedigung fand, macht sich in der Dichtung Luft. Mit einem Widerwillen gegen das „tintenklecksende Säkulum", müssen sie sich doch begnügen, ihre Kräfte litterarisch zu bethätigen. Als Klinger die angestrebte Leutnantsstelle endlich erhält, wirft er seine angefangenen Dichtungen ins Feuer. Lavater schrieb bereits 1774 in seiner „Physiognomik": „Goethe wäre ein herrliches handelndes Wesen bei einem Fürsten; dahin gehört er. Er könnte König sein." Als Schiller in Mannheim von seinem treuen Streicher mit letztem Händedruck schied, war er entschlossen, den Besuch der Muse nur mehr vorübergehend anzunehmen und dem Freunde nicht eher wieder zu schreiben, bis er es mit Talent und Beharrlichkeit zum Minister gebracht haben würde. Herder fühlte etwas in sich von dem Geiste der Lykurgen, Solonen, Calvins; „warum könnte ich eine solche Stiftung nicht ausführen, eine Republik für die Jugend?" fragt er in seinem „Reisejournal". Er brütet während seiner Überfahrt von Riga nach Nantes über „politischen Seeträumen", durch eine Schulreform das ganze Aussehen von Kurland und Livland umzugestalten, durch eine Einwirkung auf die Kaiserin die ganze Kultur Rußlands in neue Bahnen zu lenken.

Auf die Stürmer und Dränger paßt, was Dorothea Schlegel von ihren romantischen Freunden, für die es ungleich weniger zutrifft, meinte: „Ihr revolutionären Menschen müßtet erst mit Gut und Blut fechten; dann könntet ihr, um auszuruhen, schreiben wie Götz von Berlichingen seine Lebensgeschichte.“ Im Beginn der ersten romantischen Schule werden indessen auch in der That einige von den Tendenzen der Sturm- und Drangzeit wieder aufgegriffen. Durch die Dichtung unmittelbar auf das Leben einwirken zu wollen, ist ein charakteristischer Zug der Sturm- und Drangzeit wie der beginnenden Romantik. Anderseits tritt gerade hierin eine Verwandtschaft zwischen der Geniezeit und dem tendenziösen Drama der Naturalisten und jüngstdeutschen Dichterschule unserer Tage hervor. Damals wie heute begnügten sich die Dramatiker nicht mit einer bloß ästhetischen Wirkung: sie wollten dazu beitragen, für einmal aufgeworfene Fragen Stimmung zu machen und sie in ihrem Sinne zu fördern. Nicht allein Schillers „Kabale und Liebe“, eine ganze Reihe von Dichtungen behandelt so den Standesunterschied der Liebenden.

In Rousseaus „Neuer Héloïse“, nach Lenz' Ausspruch „dem besten Buche, das jemals mit französischen Lettern ist abgedruckt worden“, macht sich dies Thema zuerst mit bestimmter Tendenz gegen das adlige Vorurteil geltend. Durch des Italieners Beccaria eindrucksvolle Schrift „Über Verbrechen und Strafen“ (1764) war die Frage, ob die für Kindsmörderinnen gebräuchliche Enthauptung nicht allzu grausam sei, aus Juristenkreisen in die schönwissenschaftliche Litteratur übergegangen. Der Jurist Goethe hatte bei seiner Licentiatenpromotion zu Straßburg die strittige These zur Disputation aufgestellt. Sein „Werther“ führt, ähnlich wie es später der junge Schiller in einer Ballade that, die psychologischen Milderungsgründe für die Unglücklichen zu Gemüte. Bis hinein in die Gretchen-Tragödie spielt die kriminalistische Frage. Nachdem Lenz am Schlusse seiner Komödie „Die Soldaten“ die Beschützer des Staates aufgefordert hatte, gegen die mit der Ehelosigkeit der Offiziere und Soldaten verbundenen Mißstände einzuschreiten, richtete er eine Denkschrift darüber mit ihm praktisch dünkenden Vorschlägen an den Herzog von Weimar. Über Berechtigung oder Verwerflichkeit des Duells wurde in Dramen der Geniezeit so lebhaft hin und her geredet wie nur in einem der neuesten Stücke über „Satisfaktion“ und „Ehrenschulden“. Ja selbst eine Lieblingsfrage des neueren französischen Salondramas, wie weit die gesellschaftliche Wiederanerkennung einer Frau mit befleckter Vergangenheit zulässig sei, bildet in Karl Lessings „Mätresse“ (1780) bereits den Inhalt eines Lustspiels.

Das Lustspiel hatte sich dabei freilich ganz wie gegenwärtig in ein soziales Drama mit ernster tendenziöser Absicht umgewandelt. Die „rührende Komödie“ hatte dem vorgearbeitet, und Ifflands Rühr- und Sittenstücke bilden nur eine besondere Gruppe des sozialen Dramas, das die Sturm- und Drangzeit ausgestaltet hatte. Indessen mußte die Wiedergabe der Wirklichkeit im Drama schließlich in der Ifflandschen Komödie versanden, und Schiller vermochte nur durch erneuten Anschluß an die Heldentragödie Shakespeares und der Griechen das Drama wieder zu Würde und Größe zu erheben. Dieser Verlauf der Bewegung enthält jedenfalls eine ernste Warnung vor einseitiger Bevorzugung der bürgerlichen Sittenkomödie oder, wie die Mode sie heute nennt, des sozialen Dramas. Und wie die Wirklichkeitsforderung heute aus dem Drama den Vers verbannt, so bediente auch das Drama der Geniezeit sich fast ausnahmslos der Prosa, die zuerst Lessings „Sara“ und „Emilia“ für das Trauerspiel eingeführt hatten.

Die Sturm- und Drangzeit wirft ebenso wie die modernste litterarische Bewegung mit Vorliebe im Drama gesellschaftliche Fragen auf, wenngleich ein Roman es war, „Die Leiden des jungen Werthers“, der von allen ihren Dichtungen die gewaltigste Wirkung ausübte. Auch

treten die charakteristischen Kennzeichen der Geniezeit gerade an Goethes Roman greifbar deutlich hervor: das Sehnen nach Befreiung von aller konventionellen, ja bürgerlichen Gebundenheit, das in dem Rousseauschen Rufe nach Rückkehr zur Natur gipfelt, wie die Anerkennung der Alleinherrschaft der Empfindung und des schrankenlosen Rechtes der Individualität. Das in der Werther-Zeit und heute erst recht wieder moderne Begehren, unmittelbar aus der gemeinen Wirklichkeit der Dinge zu schöpfen, wird erfüllt, denn ein thatsächlich erfolgter Vorgang bildet die Katastrophe und damit die sachliche Unterlage des Romans. Und doch ist alles zugleich wieder völlig Selbsterlebtes, Empfundenes. Es kann trotz einer äußeren Anlehnung an Richardson und Rousseau gar nicht mehr die Rede sein von der bis dahin geübten litterarischen Nachahmung. Das aber ist eben die wesentlichste Forderung der ganzen Sturm- und Drangzeit: Originalität.

Herder hat Genie geradezu mit „Original“ und „Erfinder“ erläutert, und Kant hat die Ersetzung des Fremdwortes durch den deutschen Ausdruck „eigentümlicher Geist“ gefordert. Ja bereits Lessing hat, freilich ohne das Schlagwort Genie zu gebrauchen, doch ganz im Sinne der Geniezeit gesprochen, wenn in seinen Versen über die Regeln der Poesie und Tonkunst dem „Mittelgeist“ gegenübersteht

ein Geist, den die Natur zum Mustergeist beschloß,
ist, was er ist, durch sich; wird ohne Regeln groß.

Die Unabhängigkeit von den Regeln war ja gerade das Entscheidende. Die Notwendigkeit des Genies hatte man fast immer betont. Aber während Gellert noch ausdrücklich erklärt hatte, das Genie bedürfe der Regeln und Gelehrsamkeit, wird jetzt die Alleinherrschaft des Genies und die Entbehrlichkeit, ja Schädlichkeit aller Regeln, auch der von Lessing noch festgehaltenen, mit Heftigkeit verkündet. Wir, „die von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an anderen sehen“, eifert der junge Goethe, „stoßen uns an Shakespeares Planlosigkeit und Charaktere. Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen!“ Campe wollte noch 1819 „Genie“ einfach mit „Natur“ übersetzen. Der ältere Goethe hat beim Rückblick den Mißbrauch des Ausdrucks in Wort und That gerügt. Das Genie, meinte er, habe sich in den siebziger Jahren für grenzenlos erklärt, alle vorhandenen Gesetze überschritten und alle eingeführten Regeln umgeworfen. „Wenn einer zu Fuße, ohne recht zu wissen, warum und wohin, in die Welt lief, so hieß dies eine Geniereise, und wenn einer etwas Verkehrtes ohne Zweck und Nutzen unternahm, ein Geniestreich.“

Nicht nur die empfindungsarme und für das Neue verständnislose Berliner Aufklärung (Nicolai), sondern auch Männer wie Lichtenberg und Goethes Freund Johann Heinrich Merck verspotteten den genialen Dünkel der unreifen Jugend. Bei dem Streben nach Natur und Originalität kam nur zu oft die Unnatur und aufgeblasene Ohnmacht zum Vorschein. In dem Vegetarier **Christoph Kaufmann**, den Lavater 1776 als seinen Sendboten seinen Freunden in Deutschland empfahl, erscheint die Karikatur der Geniezeit und ihres Strebens nach Natürlichkeit. Mit nackter Brust und wallendem Haare predigte „Gottes Spürhund“, wie er sich nannte, überall seine Sprüchlein — „Man kann, was man will, und will, was man kann“ — bis der Kraftapostel von seinen Gläubigen als Schwindler erkannt wurde. Da hat dann selbst Klinger, dessen Schauspiel von Kaufmann den berühmt gewordenen Namen empfangen hatte, den „hohen Geist Plimplamplasko, heut Genie genannt“, verspottet, wie Chodowiecki die Unwahrheit und Anmaßung der sich spreizenden „Kraft-Genies“ (vgl. die Abbildung, S. 544) mit gutem Humor durch den Griffel der Lächerlichkeit preisgab. Auch Goethe hat nicht erst nach eingetretener Beruhigung in Weimar die falsche Empfindsamkeit und den erlogenen Naturenthusiasmus, der die gemalte Natur dem wirklichen Mondschein vorzieht, in seiner „Geflickten Braut“ verspottet. Bereits in der Hochflut der Geniezeit richtet sich die scharfe Satire seines Dramas „Satyros, oder der vergötterte Waldteufel“ gegen die Übertreibung des Rousseauschen Naturevangeliums, die sich mit allen, auch den nötigsten Kulturerrungenschaften, in

Widerspruch setzt, selbst Häuser und Kleider nur als sklavische Gewohnheitsposse schmäht, die „von Natur und Wahrheit fernt“.

Daß die Vertreter der älteren und französischen Litteraturrichtung, wie Weiße, Uz, Sulzer und der von der Jugend so bitter angefeindete Wieland, in der stürmischen Bewegung den Untergang der deutschen Litteratur hereinbrechen sahen, war selbstverständlich. Mußte es doch jeden um seinen eigenen Ruhm bangen, wenn bei dieser neuen Einschätzung der Dichterwerte die Recensenten der „Frankfurter gelehrten Anzeigen“ (Merck und Goethe) erklärten, daß der selige Gellert „von der Dichtkunst, die aus vollem Herzen und wahrer Empfindung strömt, welche die einzige ist, keinen Begriff hatte“, und ihrerseits „deutschen Geschmack, deutsches Gefühl“ vom Dichter forderten.



Kraftgenies. Nach dem Stich von Serrurius (Zeichnung von D. Chodowiecki), in der k. k. Familien-Fideikommißbibliothek zu Wien. Vgl. Text, S. 543.

Dennoch steht auch die Sturm- und Drangzeit selbst vielfach unter fremden Einflüssen. Von Rousseau hat sie die Forderung nach Natur, von zwei englischen Schriften, Eduard Youngs „Bemerkungen über Originalarbeiten“ (Conjectures on original composition, 1759) und Woods „Essay über den Originalgenius Homers“ (1769), die Forderung nach Ursprünglichkeit überkommen. Die Sammlung alter Lieder und Balladen (Reliques of ancient English Poetry), mit welcher der englische Bischof Thomas Percy 1765 die französisch Gebildeten in seiner Heimat wie in Deutschland überraschte, hat den Anstoß gegeben für die Hinwendung zum Volkslied und die Neuschaffung der volkstümlichen Ballade (Bürger und Goethe). Im gleichen Jahre brachte der Schotte James Macpherson seine 1760 begonnene Veröffentlichung der angeblichen Gesänge des fabelhaften keltischen Barden Ossian zum Abschluß. Nicht bloß in Goethes Jugendroman, sondern auch in viel späteren wissenschaftlichen Arbeiten Herders erscheinen Homers Epen und Macphersons modernisierende Um- und Neudichtung altirischer Liederreste als gleichberechtigt nebeneinander. Der Wiener Denis hat 1768, Friedrich Leopold Stolberg noch 1806 den ganzen Ossian übersetzt. Goethes Übersetzungsversuch fand in „Werthers Leiden“ Aufnahme; aus Herders Ossian-Verdeutschungen lebt die Klage um das holdselige Mädchen von Kola („Darthulas Grabgesang“) in den Tönen von Johannes Brahms noch heute fort. Erst Ossians schwermütige Heldenlieder weckten, wie sie aus den Nebeln des schottischen Hochlands herüberklangen, die Telyn (Leier) der deutschen Barden im Haine Thuiskons.

---

1. Herder. Die Barden und die Göttinger Dichter.

Im Dezember 1767 überraschte Klopstock seinen treuen Gleim mit der Nachricht, daß er in seinen Oden die griechische Mythologie überall durch „die keltische oder die Mythologie unserer

Vorfahren" — beide galten den deutschen Bewunderern Ossians damals für gleichbedeutend — ersetzt habe. In demselben Briefe erzählt Klopstock, daß er Gerstenberg zu einem Trauerspiel „Ugolino" aufgemuntert habe, das trefflich und nicht zu schrecklich geraten sei.

Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737—1823), der wahrscheinlich aus einer thüringischen Familie stammte, hatte in Jena Rechtswissenschaft studiert und dann als dänischer Offizier Kriegslieder nach dem Muster der Gleimschen „Grenadierlieder" gesungen, ehe er 1763 in Klopstocks engstem Freundeskreise Aufnahme fand. Lessing erwies in den „Berliner Litteraturbriefen" seinen anakreontischen „Tändeleyen" die Ehre, sie scherzhaft als eine in Herkulanum ausgegrabene Dichtung des griechischen Sängers Alkiphron anzupreisen und ihren Verfasser ein sehr vielversprechendes Genie zu nennen. Aber als Anakreontiker ist Gerstenberg nur einer von vielen; die Bardendichtung dagegen hat er mit seinem „Gedicht eines Skalden" 1766 in die deutsche Litteratur eingeführt.

Die fünf Gesänge, in denen der Skalde Thorlaugur Himintung seinen und seines Freundes Halvard wechselseitigen Opfertod und nach Mallets französischer Edda-Übersetzung (1756) die Götterdämmerung besingt, sind frostige Pose. Nur in technischer Beziehung ist die Verbindung der Klopstockischen freien Rhythmen mit dem Reime, wie Gerstenberg sie hier zuerst versucht hat, bemerkenswert. Allein die nordische Kostümierung und die neuen germanischen Götter- und Heldennamen machten sofort starken Eindruck auf die jüngeren Dichter.

Von Gerstenbergs Skalden, der selbst eine Nachahmung Ossians war, und Klopstocks Bardieten (vgl. S. 465) ging der Bardengesang oder, wie weniger freundlich gesinnte Zeitgenossen sagten, das Bardengeheul aus. Als Barden bezeichneten sich mit deutschem Stolze nicht bloß die jungen Göttinger und einige Wiener Dichter, sondern auch von den älteren trugen manche den Bardennamen. Noch 1803 hat Friedrich David Gräter, der unter den älteren wissenschaftlichen Vertretern der Germanistik ehrenvoll hervorragt, einen eigenen „Barden-Almanach der Teutschen" (vgl. die Tafel bei S. 554) herausgegeben. So heftig Klopstock und seine Jünger in Göttingen dem kriegerischen Eroberer fluchten, im Bardenliede wurde Krieg und Schlacht, wenn auch natürlich die Freiheitsschlacht, gefeiert, die nach Stolbergs Worten des Stromes felsenwälzende blaue Wellen färbt mit

der Tyrannen Rosse Blut,
der Tyrannen Knechte Blut,
der Tyrannen Blut!
der Tyrannen Blut!

Das „ewige Gedonnere der Schlacht, die Glut, die im Mut aus den Augen blitzt, der goldene Huf mit Blut bespritzt, der Helm mit dem Federbusch, der Speer, ein paar Dutzend ungeheure Hyperbeln, ein ewiges Ha! Ah! wenn der Vers nicht voll werden will", verleidete Goethe die deutsche Bardendichtung, deren Sänger sich den Kopf zerbrächen, um sich im alten Gusto Ossians zu kostümieren.

Als den Hauptvertreter der ihm widerstrebenden Mode tadelte schon Goethe den Barden Rhingulph. So nannte sich der Zittauer Oberamtsadvokat Karl Friedrich Kretschmann (1738—1809) in seiner lyrischen Hermannstrilogie („Gesang, als Varus geschlagen war", 1768; „Klage Rhingulphs"; „Hermann in Walhalla"), während er als Barde Wonnebald die tändelnd süßliche Anakreontik in den germanischen Urwald einzuschmuggeln wagte. Das war denn freilich, wie Jakob Grimm rügte, „ungedeihlicher Bardenunfug". Wenn aber das gekünstelte Zurückversetzen in eine grundverschiedene Kulturperiode den Lyriker zu unwahrem Komödienspiel verleiten mußte, so entsprach die Hinwendung zur Deutschheit, mochte dabei noch so viel Selbsttäuschung und historischer Irrtum mit unterlaufen, doch dem berechtigten und rühmenswerten Wollen der Sturm- und Drangzeit, die eigene Art der fremden entgegenzustellen.

Gerstenberg selbst war in Goethes Kritik von der allgemeinen Verurteilung ausgenommen worden; der sei ein großer Geist und habe aparte Prinzipien. Besser als im Skaldengesang bewährte er sie in seiner Tragödie „Ugolino" (vgl. S. 578) und als Kritiker.

In der Geniezeit läßt sich eine von Klopstock und eine von Lessing ausgehende Strömung deutlich unterscheiden. Vollkommen von Klopstock beherrscht erscheinen die Genossen des Göttinger Hains; unter seiner Einwirkung steht Goethes Hymnenpoesie und der größere Teil von Schillers Jugendlyrik. Empfindsame Freundschaft und zärtliche Liebe, Vaterlandsstolz und Freiheitsgefühl haben seine Dichtungen der Jugend eingeflößt. An Lessings Beispiel und Lehre werden wir im Drama der Sturm- und Drangzeit fortwährend gemahnt. Das bürgerliche Trauerspiel weist auf seine „Sara" und „Emilia" hin, der Dichter des „Fiesko" beruft sich für sein freies Umspringen mit der Geschichte auf die „Hamburgische Dramaturgie". Und wenn ihr Lenz eine neue Dramaturgie entgegenzusetzen versucht, so ist ihm selber wie den anderen shakespearisierenden Dichtern doch erst durch Lessing der Weg zu Shakespeare gewiesen worden.

Die beiden Werke aber, welche durch kritische Musterung des bisher Geleisteten und Aufstellung neuer Grundsätze die Genieperiode einleiten, Gerstenbergs „Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur" (Schleswig 1766) und Herders Fragmente „Über die neuere deutsche Litteratur" (Riga 1767), sind beide durch die „Berliner Litteraturbriefe" hervorgerufen worden. Herder selbst bezeichnete schon auf dem Titel seiner drei Sammlungen die Fragmente als „eine Beilage zu den Briefen, die neueste Litteratur betreffend", und erläuterte im ersten Satz der Vorrede, sie „sollen nichts minder als eine Fortsetzung der ‚Litteraturbriefe' sein", ein Denkmal ihrer Verdienste um eine merkliche Geschmacksbesserung. Gerstenbergs Schleswigische Litteraturbriefe ahmen die „Berliner Litteraturbriefe" in der Form nach und möchten in ihrer Ergänzung dem schreibenden Teile so nützlich werden, wie die Berliner es dem lesenden geworden sind.

Während Wieland in dem Unternehmen der Schleswiger nur „eine Art neuer Briefe über die deutsche Litteratur" nach Berliner Muster verabscheute, erkannte Herder in diesen Vertretern eines skaldischen Geschmacks sofort eine neue litterarische Faktion, die trotz ihrer wirren Schreibart zur Bildung Deutschlands viel beitragen könnte. Der Versuch, als selbständige Partei Stellung zu nehmen, war dem um Klopstock und Cramer gescharten nordischen Litteraturkreise 1758 mit dem „Nordischen Aufseher" mißlungen. Unter Heranziehung frischer, jüngerer Kräfte, wie Sturz, Schönborn, Funk, Resewitz, vermochte es Gerstenberg, den Anstoß zu einer neuen litterarischen Bewegung zu geben.

Indem Gerstenberg im Gegensatz zu Lessings Erörterungen in der „Hamburgischen Dramaturgie" „die Shakespeareschen Werke nicht aus dem Gesichtspunkte der Tragödie, sondern als Abbildungen der sittlichen Natur" beurteilt sehen will und Wielands Übersetzung verwirft, gibt er an derselben Stelle auch zuerst das Feldgeschrei für die Jugend aus: Genie. Als Genies stehen Shakespeare und Homer den bloß witzigen Geistern (bel esprit) gegenüber und sind keinen Regeln unterworfen. Überhaupt sollten wir von der Dichtkunst nicht das Regelmäßige und Korrekte, sondern das Charakteristische und Persönliche verlangen. Unsere ganze bisherige Lyrik, die Klopstocks natürlich ausgenommen, sei bloß witzige Poesie. Das wahre Lied aber entstehe nur, „wo der einfache Hauptton der Empfindung herrscht". Alle epigrammatischen und sinnreichen Einfälle des spielenden Witzes zerstören den Charakter des Liedes.

Genie, Originalität, Empfindung und Leidenschaft, die Forderungen der Sturm und Drang-Dichtung, wie Goethe sie sechs Jahre später als Kritiker in den „Frankfurter gelehrten Anzeigen" aufgestellt, in seinen Werken erfüllt hat, sind von Gerstenberg zum erstenmal bestimmt erhoben worden. In den weiteren Verlauf der Bewegung hat er allerdings nicht mehr

eingegriffen. Der Verfasser des „Ugolino" und der „Schleswigischen Litteraturbriefe" wurde schon 1767 durch einen Größeren zur Seite gedrängt, durch Herder.

Wie Gerstenberg aus der um Klopstock gesammelten deutschen Dichterschule in Dänemark, so geht Herder aus dem Königsberger Schriftstellerkreise hervor. Seit Gottsched von der ostpreußischen Hochschule unfreiwillig ausgezogen war, um sich in Sachsen zum Diktator der deutschen Gelehrtenrepublik aufzuschwingen, war in der entlegenen Provinz die Teilnahme für die litterarischen Vorgänge wachgehalten worden durch die „Teutsche Gesellschaft zu Königsberg". Ihr Direktor, der Poesieprofessor und Schuldramenverfasser Johann Gotthelf Lindner, gehört zu der erlesenen Freundesschar, bei der die außergewöhnliche Bedeutung des Magisters Kant bereits Würdigung fand zu einer Zeit, da die „Berliner Litteraturbriefe" mit ihrem Philosophie-Rezensenten Mendelssohn in den ersten Schriften des Königsberger Privatdozenten noch keine Spur der künftigen Größe ahnten. Zu jenem Kreise, der seit 1764 in den „Königsbergschen Gelehrten und Politischen Zeitungen" seine eigene litterarische Vertretung besaß, gehörten Hippel (vgl. S. 536) und der patriotische Kammersekretär Johann Georg Scheffner („Leben, wie ich es selbst geschrieben", 1816). Die bewegende Kraft dieses ganzen Kreises, der verehrungsvoll zu Rousseau aufblickte, und in dem Herder entscheidende Jugendeindrücke empfing, war aber Johann Georg Hamann, der „Magus aus Norden".

Der wohlmeinende, aber planlose Bildungseifer von Hamanns Vater, eines Königsberger Baders, hatte schon das Gehirn des Knaben (geboren 27. August 1730) zu „einer Jahrmarktsbude von ganz neuen Waren" gemacht. Nachdem er verschiedene Hofmeisterstellen in Livland ausgeprobt hatte, ging er in Handelsgeschäften seines Rigaer Freundes Berens nach London. Nach schlimmer Versuchung hat er in innerer und äußerer Not dort im April 1758, als des Herrn Tröstungen seine Seele plötzlich erleuchtet hatten, die „Gedanken über meinen Lebenslauf", ein Bekenntnis von Rousseauscher Offenheit, niedergeschrieben. Nach der Rückkehr in die Vaterstadt wurde er zuletzt Packhofsverwalter. 1787 folgte er einer Einladung der frommen Fürstin Gallitzin nach Münster und ist dort am 21. Juni 1788 gestorben.

Hamanns gesamte Schriftstellerei ist zufällige Gelegenheitsarbeit. Er bekannte, daß er selber seine Schriften nach einigen Jahren nicht mehr verstehe, da sie das Ergebnis seiner jeweiligen Lektüre seien, in deren Ideenzusammenhang er sich unmöglich wieder versetzen könne. Ja er nennt, wie er die starken Ausdrücke und verblüffenden Gleichnisse liebte, seine Schriften einen Misthaufen, in dem aber der Same von allem sei, was er im Sinne habe. Und er hatte so vieles im Sinne, daß Lessing meinte, Hamanns Schriften seien aufgesetzt als Prüfungen der Herren, die sich für Polyhistores ausgeben. Die Bibel und der religiöse Glaube bildeten seit seiner Wiedergeburt in London den gemeinsamen Ausgangs- und Endpunkt aller seiner Einzelbetrachtungen. Wie er den lebendig erfaßten Glauben der kritischen Gelehrsamkeit, das Empfinden dem Verstand entgegensetzte, so mußte er der Aufklärung überhaupt feindlich gegenüberstehen. Für Lessings „Nathan" vermochte er sich zu begeistern; gegen den jüdischen Aufklärer Mendelssohn richtete er als christlicher Prediger in der Wüste seine Streitschrift „Golgatha und Scheblimini". Allein anderseits stimmte er in Lehre und Leben weder mit der Orthodoxie noch mit den Pietisten, denen er persönlich befreundet war, überein.

In dem ersten seiner eigenartigen Büchlein, den „Sokratischen Denkwürdigkeiten für die lange Weile des Publikums zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile" (1759), hat er sein ganz persönliches Verhältnis zum christlichen Glauben verteidigt und dabei seine eigene Ähnlichkeit mit Sokrates, der sich nicht auf Wissenschaft und Verstandesgründe, sondern auf seinen Genius verlassen habe, entdeckt. Diese Betonung des Genies läßt schon äußerlich Hamanns Zugehörigkeit zu Sturm und Drang erkennen.

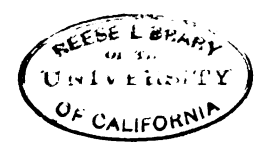
Der innere Lebenstrieb und die Empfindung des einzelnen Menschen müssen der Dichtung ihr Gesetz geben. „Das Genie muß sich herablassen, Regeln zu erschüttern, sonst bleiben sie Wasser." Das Stammeln eines Genies wird von Hamann für wertvoller erklärt als die künstlichste Nachahmung, denn Originalgedanken sind das Leben der Dichtung. Schon er nennt, wie, ihm folgend, sein Schüler Herder es später that, die Poesie die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes. Wenn er auf dem Titelblatt der „Kreuzzüge des Philologen" (1762) einen gehörnten Pan anbringen ließ, so verband sich damit in seinem Sinne die Deutung, daß er zwar unter dem Zeichen des Kreuzes gegen das ungläubige Zeitalter zu Felde ziehe, aber mit der christlichen Gesinnung die sokratische Ironie und eine lebendigere Auffassung des Altertums vereine. Das Zusammenfassen aller menschlichen Kräfte (ἓν καὶ πᾶν) im Gegensatze zu ihrer Zersplitterung durch den sondernden Verstand, war die Grundforderung seiner Lehre. Alles Vereinzelte schien ihm verwerflich. Von dieser Ansicht ließ der Vielbelesene sich leider auch bei der Darstellung leiten. Seine Schreibart, die sich in lauter Anspielungen, Citaten, Widerlegungen, ironischen Wendungen bewegte, verursachte dem wunderlichen Verfasser selber „zuweilen Angstschweiß und glühend Gesicht".

Der Leser fühlte in Hamanns sibyllinischem Büchlein wohl stets eines tiefdenkenden und gründlichen Mannes „ernste Betrachtungen des Überlieferten und des Lebens". Aber über diese Ahnung kamen nur wenige Leser hinaus, wie Goethe, der als Vertreter der aufstrebenden Jugend die seltsamen Urkunden des Altervaters in einer eigenen Lade sammelte. Eine weitergehende Wirkung übte Hamann nicht unmittelbar aus, sondern erst durch die Verarbeitung und Nutzanwendung, die sein größerer Schüler Herder den Orakelsprüchen des Meisters angedeihen ließ.

Der Großvater von **Johann Gottfried Herder** ist aus Schlesien nach Ostpreußen eingewandert. Dort in dem kleinen Mohrungen, wo sein Vater Schullehrer und Kantor war, wurde Herder (vgl. die Tafel bei S. 467) „in einer dunklen, aber nicht dürftigen Mittelmäßigkeit" am 25. August 1744 geboren. Am 18. Dezember 1803 ist der Unermüdliche als Generalsuperintendent zu Weimar aus einem an Kämpfen und Enttäuschungen, Arbeit und unvergänglichen Geistesthaten reichen Leben geschieden.

Herder fehlte die gestaltungskräftige Phantasie des selbständigen Dichters, so viel er sich auch in schweren Klopstockischen Oden, lyrischen Dramen („Brutus", 1772—74; „Äon und Äonis", 1801; „Admetus' Haus", 1803) und Lehrdichtungen versuchte. Sein feinfühliges Anempfindungstalent befähigte ihn dagegen in wunderbarer Weise zum Übersetzer, sei es, daß er einzelne Stellen aus Shakespeare und Ossian zur besseren Erklärung des Dichters übertrug oder in der formgetreuen Wiedergabe der Epigramme (Distichen) aus der griechischen Anthologie ein Muster aufstellte. Er wußte sich als Übersetzer ebenso in den Geist der ältesten und schönsten Lieder der Liebe aus dem Morgenlande (1778) und der biblischen Erzählungen zu versetzen, wie er mittellateinische Odendichter, vor allen seinen Liebling Balde (vgl. S. 355), sinn- und formgetreu verdeutschte. Und noch in den letzten Lebensmonaten wußte er aus seiner getrübten französischen Vorlage den echten Geist der altspanischen Volksromanzen vom **Cid Campeador** derart aufleben zu lassen, daß er mit dieser seiner letzten Arbeit wie mit einer Originaldichtung sich noch einen bleibenden Ehrenplatz unter den deutschen Epikern errang. Vor allem im Hinblick auf diese Übersetzerthätigkeit Herders, die überall mit seinen geschichtlich-ästhetischen Arbeiten aufs engste verbunden ist, hat Goethe 1818 in der Dichtung des Maskenzugs, die eine poetische Charakteristik des Weimarer Dichterkreises geben sollte, Herder gefeiert.

Von seinen ersten Schritten an zeigt Herder mitfühlendes Verständnis für die dichterischen Erscheinungen der verschiedenen Jahrhunderte und Völker. Er sucht nicht mehr als ästhetischer Kritiker nach ihrer Übereinstimmung mit irgend welchem klassischen Regelmuster zu urteilen, sondern will das jeder Zeit und jedem Lande Eigentümliche, das Charakteristische und Ursprüngliche in seinem geschichtlichen Werden und seiner Berechtigung verstehen lernen. Indem ihm dabei



Eine Seite aus Johann Gottfried Herders Entwurf (1782?) zum 5. Kapitel des 2. Buches der „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“.

Nach der Originalhandschrift im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar.

5. Vorzüge des Menschen vor seinen Brüdern, den Erdthieren.

der enge Zusammenhang der Litteratur mit der ganzen Sprach- und Religionsentwickelung, der politischen und Kulturgeschichte klar wird, führt ihn sein Forscherweg bald über die engeren Litteraturgrenzen weit hinaus. Von der litterarischen Kritik der „Fragmente“ wendet er sich schon 1770 zur „Abhandlung über den Ursprung der Sprache“, und vier Jahre später fühlte er sich gedrängt, mit den Rhapsodien über die „Älteste Urkunde des Menschengeschlechts“ in die Entstehungsgeschichte der Religionen hineinzuleuchten.

Zur gleichen Zeit (1774) entwirft er bereits in Ausführung der Pläne seines Reisejournals eine erste Skizze des Bildungsganges der Menschheit. Er erkennt dabei jedoch die Notwendigkeit, zunächst noch über Einzelfragen größere Klarheit zu gewinnen. So beteiligt er sich wiederholt an der Lösung verschiedener Preisaufgaben mit seinen Arbeiten über die „Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet“ (1773), den „Einfluß der Regierung auf die Wissenschaften und der Wissenschaften auf die Regierung“ wie den „Einfluß der schönen in die höheren Wissenschaften“ (1781). Er greift auf Studien über die bildende Kunst zurück, zu denen ihn zuerst Lessings „Laokoon“ angeregt hatte, und erweitert sie zu einer Art Geschichte der „Plastik“ (1778). Dabei bewegt er sich freilich auf einem seiner Natur fremden Gebiete, während er mit den Büchern „Vom Geist der ebräischen Poesie“ (1782—83) seine Lieblingsforschungen über die „älteste Geschichte des menschlichen Geistes“ wieder aufnimmt, klärt und vertieft. Und wie er die älteste Religions- und Völkergeschichte aufhellen will, so stürzt er sich mit den „Provinzialblättern an Prediger“ (1774) und den „Briefen, das Studium der Theologie betreffend“ (1780—81) leidenschaftlich in die vorderste Reihe des Kampfes gegen die Aufklärung für eine veredelnde Belebung der Religion und des göttlichen Dienstes durch freie, tiefere Bildung des Geistes und Herzens der zur Seelsorge Berufenen. Er sucht sich abseits von den Wegen der zünftigen Philosophen Klarheit zu verschaffen über die zwei Hauptkräfte der menschlichen Seele, Erkennen und Empfinden (1774—78).

Erst nachdem er so in rastloser Arbeit und einer Reihe von Schriften, deren jeder der unverkennbare Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt ist, einen Einblick sich errungen hatte in die psychologische Grundlage der menschlichen Natur und in das Wirken des menschlichen Geistes in Dichtung, Kunst, Staat, Religion, Wissenschaft, ging er daran, den schon 1769 gefaßten großen Plan auszuführen. Zwischen 1784 und 1791 ließ er die vier Teile seiner „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ erscheinen (vgl. die beigeheftete Tafel).

Die Geschichte der Menschheit ist auch für Herder, wie für Lessing, eine „Erziehung des Menschengeschlechts“. Er glaubt an eine fortschreitende Entwickelung, deren Ziel er in der Humanität erblickt, deren einzelne Abschnitte er aber in ihrem rein natürlichen Verlaufe ohne Voraussetzungen und Theorien betrachtet haben will. Wie er in seinen „Fragmenten“ die Litteratur abhängig von Klima, Sprache, Denkart erklärte, so geht er in der Geschichte des Menschengeschlechtes aus von seinem Nährboden, der Erde. Er will das Geistige aus dem Körperlichen, das Vernünftige aus dem Natürlichen ableiten. Orient und klassisches Altertum, Mittelalter, Renaissance und Gegenwart werden auf Grund eines für Herders Zeit erstaunlich umfassenden Sonderwissens geschildert, glänzende, für die Geistesart des Verfassers höchst charakteristische Einzelbilder ordnen sich dem großen Rahmen ein, der uns durch alle zeitweiligen Hemmungen hindurch den Fortschritt naturgemäßer Entwickelung vor Augen stellen soll.

In dem großen philosophischen Geschichtswerke steht nicht nur Herder selbst auf voller Höhe. Die ganze Bildung des 18. Jahrhunderts, die auf eine freie Entfaltung aller menschlichen Kräfte hinzielt und an eine fortschreitende Vervollkommnung glaubt, ist hier zu ihrem Höhepunkt gediehen. Die Naturlehre Rousseaus ist, ihrer Übertreibungen entkleidet, die Grundlage für eine neue Geschichtsbetrachtung geworden, die eben durch Entwickelung der menschlichen Natur das Humanitätsideal zu erreichen hofft. Die ganze Geschichtschreibung des

19. Jahrhunderts, mag sie auch in strenger, notwendiger Fachschulung ganz andere Wege gewandelt sein, hat sich unter dem Einfluß von Herders „Ideen“ gebildet. Und alle übrigen, die vorangehenden wie die nach 1784 noch folgenden Arbeiten Herders gruppieren sich wie Vorstudien und weitere Ausführungen um seine „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“.

Aber eben dieses sein Hauptwerk steht zugleich auch auf der Grenzscheide, von der aus sein Weg ihn wieder abwärts leitete, bis der „wackere Bannerträger in dem litterarischen Freiheitskampfe des 18. Jahrhunderts“ am Anfang des neuen Säkulums verständnislos, vergrämt und verbittert abseits stand von der frischen Bewegung in Philosophie und Dichtung. Den „Ideen“ war Kant als scharfer Kritiker entgegengetreten. Von da an wurde Herder durch immer heftigere Feindschaft von seinem alten Lehrer geschieden, der in der Königsberger Studienzeit sich ihm als ein freundlicher Führer ins weite Gebiet der Weltweisheit erwiesen hatte.

Nach harten und freudlosen Jugendjahren war Herder im August 1762 in Königsberg Student der Theologie geworden. Der Diakonus Trescho in Mohrungen, ein seichter Vielschreiber, hatte die außergewöhnliche Begabung seines leseeifrigen Famulus wohl erkannt, aber eben deshalb suchte der hochmütige Neiding dem armen Lehrerssohn den Weg zum Studium zu versperren. In Königsberg schloß Herder sich vor allen Hamann an; und zeitlebens hielt er fest an dem Lehrer und Freunde mit dem „tief ausdrückenden Herzen“. Schon im November 1764 kam er als Hilfslehrer an die städtische Domschule zu Riga. Seine ganze Bildung, klagte der junge Kollaborator zwei Jahre später, gehöre zu der widernatürlichen, „die uns zu Lehrern macht, da wir Schüler sein sollten“. Schon trat aber seine pädagogische Begabung so glänzend ans Licht, daß man in Riga, um ihn zu halten, eine eigene Predigerstelle für ihn gründete. In Hamanns und Herders Leben erscheint die blühende „Republik Riga“ noch als das geistig regsame hanseatische Gemeinwesen, das in engem Verbande mit dem deutschen Mutterlande teilnahm an seinem besten geistigen Leben.

Bereits am Pregel hatte Herder seine Schriftstellerlaufbahn eröffnet mit Gelegenheitsgedichten, wie sie dort seit Simon Dachs Tagen (vgl. S. 341) üblich waren, aber auch mit Rezensionen und Aufsätzen für die Königsberger Zeitungen, denen dann Beiträge für die „Rigaischen Anzeigen“ folgten. Wenn Herder in einer Festrede zur Einweihung eines Gerichtshauses in Riga (1765) den Gegensatz unserer öffentlichen Zustände zu dem Publikum und Vaterland der Alten, den daraus folgenden Unterschied zwischen moderner und antiker Beredsamkeit klar zu setzen strebte, so bewegte er sich dabei schon ganz in dem Gedankenkreis seiner ersten großen Schrift, der Fragmentsammlungen „Über die neuere deutsche Litteratur“ (1767—68).

Die herrschende Kritik erging sich mit Vorliebe in der Zusammenstellung antiker und moderner Dichter, wie Klopstock-Homer, Gleim-Anakreon, Willamow-Pindar. Herder weist nicht bloß das Schiefe aller derartiger Vergleiche nach, sondern wendet sich gegen ihre Grundlage, die Nachahmungssucht. Die Poesie und Kunst sind nicht das Erzeugnis der Willkür des Einzelnen, nicht philosophische und ästhetische Sprachverbesserer vermögen ihnen mit kleinen Mittelchen aufzuhelfen. Sie sind eine Welt- und Völkergabe; „der Genius der Sprache ist auch der Genius von der Litteratur einer Nation“. Die Griechen zu erreichen, gibt es nur einen Weg: statt sie nachzuahmen, Original zu sein wie sie, die aus ihrer Sprache, Religion, Geschichte, ihren Sitten und ihrem Klima heraus gedichtet haben. So mahnte auch eines von Klopstocks Sinngedichten den deutschen Nachahmer griechischer Dichtung: „der Griech' erfand!“ Wir aber, klagte Herder, seien noch in allem „schiefe Römer“, die ganze neuere Litteratur mit ihrer verkehrten Anwendung der Mythologie hat, wie die „dritte Sammlung“ ausführt, eine lateinische Gestalt erhalten.

Für die stürmisch in Herders Geist sich drängenden Ideen, sein rastloses Bedürfnis, überall in die geistige Entwickelung einzugreifen, konnte keine einzelne Schrift genügen. Sobald sie begonnen war, schien ihr Rahmen ihm zu eng gezogen für die Fülle des über Geschichte,

Gegenwart und Wegweisung in die Zukunft zu Sagenden. Von einer unfertigen Schrift hastete er zur anderen; von der Umarbeitung der unvollendeten Fragmente zu dem „Torso von einem Denkmal“ (1768), der an Abbts Grab den gesunden Menschen- und Bürgerverstand in seinen Schriften als ein Erbstück unserer Nation feiern sollte. Von dem unvollendeten Torso geriet er durch Lessings „Laokoon“ in „Kritische Wälder“ (1769). Aber die „Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend“, verwickelten ihn im zweiten und dritten Wäldchen in die ärgerlichsten Händel mit der Klotzischen Klique. Und er, der „Blut zu viel, Serum zu wenig und Lebenssaft, daß Gott erbarm!“ hatte, war nicht der Mann, gleich Lessing solche Kämpfe mit nie wankendem Mute zu bestehen.

Herder hatte aus Rücksicht auf sein geistliches Amt ohne Namensnennung geschrieben. Die Eigenart seines Stiles, der unverkennbar auf Hamanns Schule hinwies und zu gleicher Zeit in Herders Rezensionen für Nicolais „Allgemeine deutsche Bibliothek“ auftauchte, verriet bald den sich verbergenden Urheber. Die Folge von Herders Ableugnung war nur, daß der Prediger, der seines Standes wegen nicht als belletristischer Schriftsteller hatte bekannt werden wollen, nun zugleich als Schriftsteller und als Lügner vor der Öffentlichkeit erschien. So webte sich in Herders Leben schon früh aus äußeren Verhältnissen und inneren Regungen, die zugleich wieder aus dem Besten seiner Natur hervorgehen, das unlösbare düstere Schicksalsnetz, das sich trotz aller Anstrengungen, trotz des edelsten Strebens später immer enger und peinigender um den gequälten Menschen zusammenzog.

Von Riga aus schrieb Herder einmal an Kant, er habe sein geistliches Amt aus keiner anderen Ursache angenommen, „als weil ich wußte und es täglich aus der Erfahrung mehr lerne, daß sich nach unserer Lage der bürgerlichen Verfassung von hier aus am besten Kultur und Menschenverstand unter den ehrwürdigen Teil der Menschen bringen lasse, den wir Volk nennen“. Allein wenn er in glücklicher Stunde dem Freunde rühmte, daß er sich selbst kaum an seinen Stand binde, der Stand band den Mann. Wenn er in Riga bei seinen ersten großen Arbeiten kindlich unbeholfen den Schriftsteller im Schatten der Kanzel verdeckt halten zu können wähnte, so hat er später den größeren Teil seines Lebens hindurch den Zwiespalt zwischen dem freien Humanitätsglauben, dem sein Forschergeist zustrebte, und der Verpflichtung seiner kirchlichen Stellung doch im Inneren drückend empfunden.

Zwar nicht lange hielt die Entfremdung vom Christentum in der Art an, wie sie ihn in Riga ergriffen hatte. Dort hatte die innere Abwendung von der christlichen Lehre entscheidend mitgewirkt zu dem Entschlusse, im Mai 1769 plötzlich seine Schul- und Kirchenämter niederzulegen und die ihm so liebe, wohlgesinnte Stadt zu verlassen. Auf Reisen, zunächst in Frankreich, wollte er Welt und Menschen, den großen Strom des Lebens durch Miterleben, nicht mehr bloß aus Schriften kennen lernen. Das Tagebuch dieser Seereise von Riga nach Nantes gewährt den unmittelbarsten Einblick in das Wogen der Welt von Ideen, Reformplänen, Bücherreihen, die in diesem „heilig glühend Herzen“ und Hirne nach Gestaltung rangen. In der Ausführung mußten sie sich dann freilich ganz andere Prägung gefallen lassen, geradeso wie auch die geplante große Reise in der Wirklichkeit ganz anders verlief.

Von Paris aus folgte Herder einer Aufforderung des Fürstbischofs von Lübeck nach Eutin, um dessen Sohn auf einer Bildungsreise zu begleiten. Im prinzlichen Geleite kam er nach Darmstadt, wo ihm in Mercks Hause seine Lebensgefährtin, Karoline Flachsland, entgegentrat, und nach Straßburg, wo er als Augenkranker dem jungen Studenten Goethe den Weg in die Freiheit und Gesundheit der Shakespeareschen Kunst und der Volkspoesie

weisen sollte. Damit war die Reise, eben erst begonnen, schon beendet. Der kaum vor der „Predigerfalte" aus dem thätigen Riga Entflohene zog im April 1771 als Konsistorialrat in das weltverlorne Bückeburg ein. Es reizte ihn, dort der Nachfolger seines verehrten Abbt zu werden; aber der schwer zu befriedigende Herder wußte sich nicht wie Abbt in die eigenartige Natur des soldatisch-gelehrten Grafen Wilhelm zu finden. Es deuchte ihm und seiner treuen Karoline wie eine Erlösung, als er im Oktober 1776 endlich dem Rufe als Generalsuperintendent nach Weimar folgen konnte. In dem kleinen weimarischen Hafen, den Goethe mit Freundeshand eröffnet hatte, sollte Herders stolzes Lebensschiff trotz wiederholter Versuche, die Fahrt in die Klippen des Göttinger Universitätstreibens zu wagen, dauernd vor Anker bleiben.



Karoline Herder. Nach einem Ölgemälde von Tischbein, „da sie Herders Braut war", im Besitz Ihrer Exzellenz der Frau Staatsminister von Stichling zu Weimar.

Schon in der Bückeburger Einsamkeit und im Umgang mit der frommen, leidenden Gräfin Maria hatte sich Herder dem Christentum wieder genähert. Er nahm es leidenschaftlich ernst mit den Pflichten, welche die oberste Leitung der weimarischen Schul- und Kirchenverhältnisse ihm auferlegte. Im Lobe des Predigers Herder stimmten nicht nur Sturz und Schiller überein, dem Herders einfach würdiger Vortrag besser als je im Leben eine andere Predigt gefiel, sondern auch seine stets mißtrauischen orthodoxen Gegner mit den von Herder selbst angegriffenen liberalen Geistlichen. Daß er aber erst 1789 als Vizepräsident des Konsistoriums voll in die ihm von Anfang zugesicherte Stelle einrücken konnte, steigerte die ohnehin unvermeidlichen Verdrießlichkeiten seines Amtes ins Maßlose. Das Anwachsen der Familie hielt ihn zeitlebens unter dem Drucke von Geldsorgen. Und wenn Frau Karoline als die treueste, verständnisvollste Arbeitsgenossin ihrem vergötterten Herder auch die Steine möglichst aus dem Wege zu räumen suchte, so ermangelte sie doch selbst nicht minder wie ihr Gatte der großen notwendigen Kunst, „der armen Kunst, sich künstlich zu betragen". Eine Elektra-Natur ist die leidenschaftliche Frau von Goethe genannt worden. Herders bitteres Gefühl des Verkanntseins und der Schädigung seiner freien Geistesarbeit durch die erdrückende Berufslast wurde durch Karoline nicht gemildert.

In Herders Naturanlage aber war seine Unzufriedenheit mit jeder Einzelarbeit und mit fast allen Menschen, die seinen Lebenspfad kreuzten, gegründet. „Er fühlte sich als einen überlegenen Kopf" und doch auf Schritt und Tritt von lauter untergeordneten Geschöpfen abhängig und gehemmt. Die liebevoll milde Nachsicht und vorsichtige Abwehr, mit der Goethe sich behaglich in der Unvernunft des Lebens einzurichten verstand, war Herder zu seinem Unglück stets fremd. Aus seinem vielfach gehemmten Thätigkeitsbedürfnis entwickelte sich allmählich ein krankhaft gereizter Zustand, der erst sein Gemüt, zuletzt auch seine Urteilskraft verdüsterte. Und mit einer Begabung ohnegleichen in der ganzen deutschen Litteratur ist Herder doch in bitterer

Unzufriedenheit mit sich und der Welt geschieden. So weit und tief seine Wirkungen auch gingen, in der Litteratur nahm er schon am Ende der achtziger Jahre nicht mehr die Führerstellung ein, die für den Verfasser der „Fragmente“ zu erwarten gewesen war.

Der Schüler Hamanns und Lehrer Goethes war in seiner fruchtbaren Schaffenskraft, die nach allen Seiten Anregungen und fortwirkende Ideen aussprühte, im Anfang der siebziger Jahre eine kaum minder außerordentliche Erscheinung als der junge Goethe selbst. Wie haben allein die paar fliegenden Blätter „Von deutscher Art und Kunst“ (1773), für die er Möser und Goethe sich zu Mitarbeitern gewann, gezündet! Hier hoffte der ernste Möser ein ganz neues Verständnis für „deutsche Geschichte“ zu wecken, indem er die wahren Bestandteile des deutschen Volkes und seinen Nationalcharakter in der Geschichte der „gemeinen Landeigentümer“ aufzeigte. Der jugendlich begeisterte Goethe predigte angesichts des Straßburger Münsters „Von deutscher Baukunst“. Und Herder selbst verkündet, indem er sich von den ferneren Griechen und galanten Franzosen zu der Natur des germanischen Dichters „Shakespear“ wendet, bereits den kommenden deutschen Dramatiker, der Shakespeares Denkmal „aus unseren Ritterzeiten in unserer Sprache, unserem so weit abgearteten Vaterlande herzustellen“ verspricht, den Dichter des „Götz von Berlichingen“. Er bereitet durch die Erklärung der „Lieder alter Völker“ und die Vergleiche zwischen der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst vor auf das Erscheinen seiner eigenen, so lange und sorgfältig erwogenen Sammlungen, auf die „Volkslieder“ (1778—79).

Herder hatte ursprünglich eine Auswahl deutscher Volksgesänge und Balladen nach dem Muster von Percys englischer Sammlung (vgl. S. 544) beabsichtigt. Allein trotz der Mitarbeit eines auserlesenen Freundeskreises, in dem wir Lessing und Goethe treffen, schien der Vorrat der noch erhaltenen deutschen Lieder nicht dazu auszureichen. So ließ Herder denn in seinen beiden Bänden Stimmen aller Völker erklingen. Von dem „Webegesang der Valkyriur“ aus der Edda und dem Todeslied Ossianischer Helden bis zu dem von Goethe beigesteuerten morlakischen „Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga“, vom lappländischen Renntierliedchen bis zum peruanischen Gebet an die Regengöttin durchstreifte der Sammler alle Zeiten und Zonen. Herder beschränkte sich dabei nicht auf das eigentliche Volkslied. Er wählte unbedenklich auch aus der Kunstdichtung, wenn sie den nationalen Charakter in frischer Eigenart zur Geltung brachte. Ein besonderes Buch ist „Liedern aus Shakespear“ eingeräumt. Mit feinstem Anempfinden wußte der Übersetzer die Seele jedes Liedchens in der deutschen Nachbildung festzuhalten. Und aus den tausendfältigen Offenbarungen all der Lieder ergänzte die Dichtkunst wie die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes. Das Menschliche, das alle wollen sollten, ertönte aus all den Völkerstimmen, die noch der greise Goethe in den Versen „Weltlitteratur“ freudig grüßte.

Gerstenberg hatte für die deutsche Lyrik den aus Empfindung strömenden Gesang statt des witzigen Liedes gefordert, Herder von den „Fragmenten“ an unablässig auf den Jungbrunnen des Volksliedes hingewiesen. Die Jugend, die bereits unter Klopstocks Einwirkung herangewachsen war, traute ihrem begeisterten Willen auch die Kraft zu, die neue deutsche Dichtung voll Gefühl und Tugend herbeizuführen.

Ähnlich wie früher die Bremer Beiträger zu Leipzig, so fanden sich vom Frühjahr 1772 an in Göttingen dichtende Studenten zusammen, die es danach verlangte, ihre Überzeugungen in der Litteratur zur Geltung zu bringen. Zwar „in und um Göttingen“ herrschte, wie Bürger noch 1779 spottete, „eine von allem Geniewesen ohninfizierte Luft“. Allein gerade in dieser nüchternen Gelehrtenrepublik feierte das Geniewesen seine hoffnungstrunkenen Jugendfeste.

Der Schleswiger Christian Heinrich Boie, in dem die dichtenden Jünglinge ihren treuen Mentor fanden, war freilich selbst nicht von dem Genietaumel erfaßt. Als eine Art Hofmeister junger Engländer war er schon seit 1769 in Göttingen ansässig und wurde erst

1781 Landvogt in seinem Geburtsort Meldorf. Wenig denken unsere Studenten, wenn sie so gern das Lied des Handwerksgesellen von der „Lore am Thore" singen, daran, daß wir die Übersetzung dieser wie manch anderer englischer Verse Boie verdanken. Indessen nicht als Dichter, sondern als Herausgeber von Gedichten anderer hat Boie seinen Ehrenplatz in der Geschichte der deutschen Lyrik erworben, wie er als Begründer des „Deutschen Museums" (vgl. S. 524) in die Entwickelung des deutschen Zeitschriftenwesens rühmlich fördernd eingriff.

Boie, der sich vor allem der englischen Litteratur zuneigte, mag wohl durch seinen vertrautesten Freund, Friedrich Wilhelm Gotter (vgl. S. 495), den guten Kenner der französischen Litteratur, zuerst auf den seit 1765 in Paris erscheinenden „Almanac des Muses" aufmerksam gemacht worden sein. Beide gemeinsam faßten mit Unterstützung Kästners, als eines Vertreters der älteren Generation, den Plan, auch in Deutschland regelmäßig eine Auswahl aus den besten lyrischen Erzeugnissen des Jahres unter Vordruck eines Kalenders herauszugeben. Die ursprüngliche Absicht der Herausgeber, von denen übrigens Gotter schon beim zweiten Jahrgange ausschied und 1775 durch Voß ersetzt wurde, im Unterschied von ihrer französischen Vorlage nur ungedruckte Gedichte in ihren Musenalmanach aufzunehmen, ließ sich nicht festhalten.

Mit dem ersten Göttinger „Musenalmanach für das Jahr 1770", der regelmäßig schon im Herbst vor Beginn des Kalenderjahres, nach dem er sich nannte, ausgegeben wurde, erhielt die äußere Geschichte unserer Lyrik ein neues und besonderes Ansehen. Ein gut Teil ihrer Geschichte und ihrer besten Leistungen ist in den Musenalmanachen und jährlichen Blumenlesen enthalten, die nun massenhaft von allen Seiten her auftauchen (vgl. die beigeheftete Tafel). Die erste Blütezeit der Musenalmanache reicht von 1770—1806. Aus der unübersehbaren Schar der nach den Befreiungskriegen wetteifernden Musenalmanache und Taschenbücher gelang es dem Wendtschen „Deutschen Musenalmanach" unter Chamissos Leitung, alle anderen in ähnlicher Weise zu übertreffen, wie es im 18. Jahrhundert erst dem Göttingischen, dann dem Schillerschen Musenalmanach geglückt war. Nach längerer Pause haben sich erst in der stürmischen Litteraturbewegung unserer Tage die vergessenen kleinen Schiffchen mit lyrischer Jahresfracht von neuem hervorgetraut. Die Musenalmanache wagen es noch einmal, um die Gunst der Leser und Leserinnen zu werben. Und wieder wie vor 126 Jahren ist 1896 ein „Göttinger Musenalmanach, herausgegeben von Göttinger Studenten", erschienen.

Schon als der erste einer so langen und einflußreichen Reihe nimmt Boies Göttinger Musenalmanach eine besondere Stellung ein. Seine außergewöhnliche Bedeutung gewann er während einiger Jahre dadurch, daß er, ohne einer Partei zu dienen, doch der natürliche Sammelpunkt erst der Göttinger Freunde, alsbald der Geniedichter überhaupt wurde. Bürgers „Lenore" und mehrere Gedichte Goethes sind in Boies Musenalmanach auf 1774 zuerst gedruckt worden. Aber auch die jungen Dichter selbst, die im Hainbund ihre Ideale zu verwirklichen hofften, erhielten eine ganz wesentliche Stärkung, indem sie sich an Boie und seinen rasch zu Ansehen gelangten Almanach anschließen konnten.

Durch Gedichte, die er für den Musenalmanach einsandte, wurde Johann Heinrich Voß (1751—1826), der Sohn eines armen mecklenburgischen Schullehrers, mit Boie bekannt. Und Boie ermöglichte es, daß Voß die Sklaverei seiner Hauslehrerstelle aufzugeben und Ostern 1772 das ersehnte Universitätsstudium in Göttingen zu beginnen vermochte. Bald konnte er dann auch dem Namen nach das Theologiestudium mit dem der Altertumswissenschaften vertauschen. Durch Überlassung des Musenalmanachs verschaffte Boie in der Folge dem Freunde die Mittel, daß er seine Schwester, die treffliche Ernestine, heimführen konnte. Als Rektor erst zu Otterndorf

Die wichtigsten Musenalmanache im 18. und im Beginne des 19. Jahrhunderts.

Almanac des Muses,
Paris seit 1765.

Musen Almanach, herausgegeben von Chr. Heinrich Boie, in Göttingen, bey J. C. Dieterich (1770—75).

- **Musen Almanach,** von den Verfassern des bisherigen Göttinger Musenalmanachs, herausgegeben von Joh. Heinr. Voß, in Lauenburg, im Selbstverlag (1776—79).
- **Musen Almanach,** herausgegeben von J. H. Voß und L. Fr. G. v. Göckingk, in Hamburg, bey C. E. Bohn (1780—88).
- **Musen Almanach,** herausgegeben von J. H. Voß, in Hamburg, bey C. E. Bohn (1789—99).
- **Musen Almanach** für 1800. Der lezte. Herausgegeben von J. H. Voß, in Neustrelitz, beym Hofbuchhändler Ferd. Albanus.

- **Musen Almanach,** herausgegeben von L. Fr. G. v. Göckingk, in Göttingen, bey J. C. Dieterich (1776—78).
- **Musen Almanach,** herausgegeben von Joh. Gottfried Bürger, in Göttingen, bey J. C. Dieterich (1779—94).
- **Musen Almanach,** herausgegeben von Karl Reinhard, in Göttingen, bey J. C. Dieterich (1795—1802).
  - **Göttinger Musen Almanach** für das Jahr 1803. Aus den Beyträgen der bisherigen Mitarbeiter von K. Reinhard, Göttingen und Leipzig, bei P. Ph. Wolf.
  - **Musen-Almanach** für das Jahr 1804. Poetische Blumenlese. Fünfunddreißigster und letzter Jahrgang. Herausgegeben von K. Reinhard, Göttingen, und Münster, bei P. Waldeck (1807).
  - **Polyanthea,** ein Taschenbuch für das Jahr 1807, herausgegeben von K. Reinhard, Münster, bei P. Waldeck.
  - [**Göttinger Musen Almanach** für 1896. Herausgegeben von Göttinger Studenten, Göttingen, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.]
  - **Musen-Almanach** für das Jahr 1803 (herausgegeben von Sofie Mereau), in Göttingen, bey J. C. Dieterich.

Almanach der deutschen Musen, herausgegeben von Chr. Heinrich Schmidt (Gießen), in Leipzig, im Schwickertschen Verlage (1770—75).

- **Almanach der deutschen Musen,** herausgegeben von Chr. H. Schmidt (Gießen), in Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung (1776—81).
- **Leipziger Musenalmanach,** herausgeg. von Fr. Traugot Hase u. a., in Leipzig, im Schwickertschen Verlage (1776—85).
  - **Musenalmanach oder poetische Blumenlese,** herausgegeben von Aug. Cornelius Stockmann, in Leipzig, im Schwickertschen Verlage (1784—87).

Barden-Almanach der Teutschen, Der erste, herausgegeben von Gräter und Münchhausen, in Neustrelitz (1803).

Wienerischer (Wiener) Musenalmanach, herausgegeben zuerst von J. F. Ratschky, dann von Prandstetter, Blumauer, Gottlieb Leon, in Wien (1777—96).

- **Neuer Wiener Musenalmanach,** in Wien (1798, 1800—1801).
- **Wiener Musenalmanach** auf das Jahr 1802 und 1803, in Wien.

Schwäbische Blumenlese, herausgegeben von Gotthold Fr. Stäudlin, in Tübingen, bey J. G. Cotta (1782—87, [im feindlichen Wettkampfe mit Schillers Anthologie]).

- **Musenalmanach,** herausgegeben von G. Fr. Stäudlin, in Stuttgart, im Selbstverlag (1792—93).

Anthologie auf das Jahr 1782, herausgeg. von Friedrich Schiller, in Stuttgart bei Joh. B. Metzler.

- **Musen-Almanach** für das Jahr 1796, herausgegeben von Fr. Schiller, in Neustrelitz bei dem Hofbuchhändler Michaelis.
- **Musen-Almanach,** herausgegeben von Fr. Schiller, in Tübingen in der J. G. Cottaschen Buchhandlung (1797—1800).

- **Musen-Almanach** für das Jahr 1802, herausgegeben von A. W. Schlegel und L. Tieck, in Tübingen in der Cottaschen Buchhandlung.
  - **Musenalmanach** (grüner), herausgegeben von L. A. v. Chamisso und K. A. Varnhagen, in Leipzig und Berlin (1804—1806).
  - **Musenalmanach,** herausgegeben von Leo v. Seckendorf, in Regensburg (1807—1808).
  - **Poetischer Almanach** für 1812, besorgt von Justinus Kerner (Weinsberg), in Heidelberg.
  - **Deutscher Dichterwald,** besorgt von J. Kerner, 1813 in Tübingen.
- **Musen-Almanach** für das Jahr 1802, herausgegeben von Bernhard Vermehren in Jena.
- **Taschenbuch** auf das Jahr 1804, herausgegeben von Chr. M. Wieland und J. W. Goethe, in Tübingen in der Cottaschen Buchhandlung.

im Lande Hadeln, dann zu Eutin hat Voß in rüstigem Schaffen als Schulmann und Dichter in fröhlicher Dürftigkeit ein patriarchalisches Familienleben an der Seite der klugen, thätigen Hausfrau geführt, die mit den heranwachsenden Knaben verständnisvoll lauschte, wenn der Vater die althellenische Kunde von den Irrfahrten des Dulders Odysseus in seinen kunstvoll verfertigten deutschen Hexametern vorlas. Treusorgend folgte Ernestine dem Eheherrn nach Jena und 1805 nach Heidelberg, wo Hofrat Voß an der neugeordneten Universität eine freie, ehrenvolle Stellung bekleidete. In diesem letzten Lebensabschnitt zu Heidelberg traten freilich die weniger liebenswürdigen Eigenschaften von Voßens ehrlich ernstem, aber auch leidenschaftlich derbem Wesen hervor. Bei ihm, der in den Göttinger Tagen selber Volkslieder gesammelt hatte, war im Alter sein von Hause aus rationalistisch nüchterner Sinn so mächtig geworden, daß er die Herausgeber von „Des Knaben Wunderhorn" in den Bann that. Und den ehemals liebsten der Jugendfreunde bekriegte er wegen dessen Übertritt zur katholischen Kirche mit wütender Unduldsamkeit in den Streitschriften „Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?" (1819).



Johann Heinrich Voß. Nach dem Stich von A. Schule (Zeichnung von Gröger, 1801).

Erst durch den Zutritt der beiden Reichsgrafen Christian und Friedrich Leopold zu Stolberg (1748—1821 und 1750—1819) im Dezember 1772 erwarb die studentische Vereinigung junger Dichter das, was ihren Mitgliedern als die Weihe ihres Strebens erschien, die Teilnahme und das Lob Klopstocks. Nicht Karl Friedrich Cramer, der kritiklos bewundernde Biograph Klopstocks und Sohn seines alten Freundes, sondern erst die Stolbergs stellten die Verbindung her zwischen Klopstock und seinen Verehrern in Göttingen. Am 12. September 1772 hatten Voß und Hölty, der schwermütige Johann Friedrich Hahn aus Zweibrücken, die beiden Miller aus Ulm und der Theologe Thomas Wehrs in dem Wäldchen östlich vom Dorfe Weende im Mondschein unter heiligen Eichen den Bund geschlossen.

„Wir umkränzten", schrieb Voß, der zum Ältesten erwählt ward, „die Hüte mit Eichenlaub, legten sie unter den Baum, faßten uns alle bei den Händen, tanzten so um den eingeschlossenen Stamm herum, riefen den Mond und die Sterne zu Zeugen unseres Bundes an und versprachen uns eine ewige Freundschaft. Dann verbündeten wir uns, die größte Aufrichtigkeit in unseren Urteilen gegeneinander zu beobachten und zu diesem Endzwecke die schon gewöhnliche Versammlung noch genauer und feierlicher zu halten."

Das Bundesjournal, das von der Gründung bis zum Oktober neunundsechzig Sitzungen verzeichnet, und das Bundesbuch, in das die von der Mehrzahl gebilligten Gedichte eingetragen wurden, legen Zeugnis ab von dem Eifer, wenn auch nicht immer von der poetischen Begabung der Mitglieder des Bundes oder Hains (der Name „Hainbund" wird erst 1804

von Voß gebraucht), wie sie sich im Streben nach Deutschheit nach Klopstocks Ode „Der Hügel und der Hain“ nannten.

Des Hügels Quell ertönt von Zeus,
von Wodan der Quell des Hains.

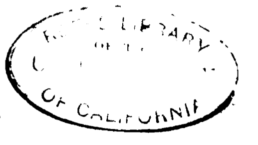
Gerade jetzt im rechten Augenblicke war die längst ersehnte Sammlung von Klopstocks „Oden“ erschienen (1771). Die Erwartung der bereits angekündigten „Gelehrtenrepublik“ weckte bei Klopstocks Jüngern unbestimmte große Hoffnungen auf den Anbruch eines neuen, herrlichen Zeitalters deutscher Dichtung.

„Mit dem Bunde hat Klopstock große Dinge im Sinne“, meldete Voß dem Freunde. Er wollte Gerstenberg, Schönborn, Goethe zum Eintritt bestimmen, ja selbst Mitglied werden. Am Ende der „Gelehrtenrepublik“ (vgl. S. 467) wendet er sich ermutigend an die Jünglinge, „deren Herz jetzo laut vor Unruh schlägt“, in Hoffnung des kühnen Aufschwungs deutscher Eigenart und Herrlichkeit. Wie die treuherzig schwärmenden Haingenossen am 2. Juli 1773 den Geburtstag des Meisters feierten, das hat wieder Voß dem Freunde geschildert. „Oben stand ein Lehnstuhl ledig, für Klopstock, mit Rosen und Levkojen bestreut, und auf ihm Klopstocks sämtliche Werke. Unter dem Stuhl lag Wielands Idris zerrissen. Jetzt las Cramer aus den Triumphgesängen und Hahn etliche sich auf Deutschland beziehende Oden von Klopstock vor. Die Fidibus waren aus Wielands Schriften gemacht. Boie, der nicht raucht, mußte doch auch einen anzünden, und auf den zerrissenen Idris stampfen. Hernach tranken wir in Rheinwein Klopstocks Gesundheit, Luthers Andenken, Hermanns Andenken, des Bunds Gesundheit, dann Eberts, Goethens (den kennst Du wohl noch nicht?), Herders u. s. w. Klopstocks Ode ‚Der Rheinwein‘ ward vorgelesen, und noch einige andere. Nun ward das Gespräch warm. Wir sprachen von Freiheit, die Hüte auf dem Kopf, von Deutschland, von Tugendgesang, und Du kannst denken, wie. Dann aßen wir, punschten, und zuletzt verbrannten wir Wielands Idris und Bildnis.“

Es war ein Höhepunkt der Begeisterung, und zuversichtlich rief Voß aus: „Der Bund muß in Deutschland obenan stehen, mit Klopstock können wir's.“ Allein nicht ganz zwei Monate nach jener erhebenden Feier mußten die Brüder Stolberg bereits Göttingen verlassen, und der Eintritt von Leisewitz bot keinen Ersatz. Im Jahre 1775 schied Voß selber, 1776 auch Boie von Göttingen. War der Göttinger Parnaß nach Bürgers Spott gewachsen „so schnell als die Weiden am Bache“, so schien er mit dem Ende der Burschenherrlichkeit auch wieder verschwunden. Doch dies war wirklich nur Schein. Nicht bloß der Göttinger Musenalmanach bewahrte die Erinnerung. Die selbstlos hingebende Begeisterung an das Große und Edle ist nie fruchtlos. Sie hebt und adelt zum mindesten ihre Träger selbst. Sie ziemt allen, und am meisten der Jugend, deren schönstes Vorrecht sie ist. Von der Begeisterung, die jene reinen Jünglinge erfüllte, ging ein Strom frischen Lebens durch unsere Litteratur.

Was das Bundesbuch von Voßischen Oden, Stolbergischen Freiheitsgesängen und anderen Nachahmungen Klopstockischer Dichtung aufnahm, gehörte nicht zum Besten, was die Freunde ihrer Eigenart nach zu leisten vermochten. Die Haingenossen vermieden, obwohl sie sich Bardennamen beilegten, den Gebrauch der germanischen Mythologie. Aber in Tyrannenhaß und Hermannskultus verstiegen sie sich in unnatürliches Pathos. Vor allem den biederen Voß, den seine Begabung auf die Pflege bürgerlicher Idyllendichtung hinwies, wollten die schweren Oden gar nicht kleiden. Mehr zu Hause fühlte sich das gräfliche Brüderpaar im Preise altdeutscher Tugend und Tapferkeit. Das „Lied eines deutschen Knaben“ und das „Lied eines alten schwäbischen Ritters an seinen Sohn“ sind beinahe volkstümlich geworden. Es hatte bei einem Stolberg mehr Wahrheit als bei einem anderen, wenn Friedrich Leopold im „Rüsthaus in Bern“ klagt:

Das Herz im Leibe thut mir weh,
wenn ich der Väter Rüstung seh;
ich seh zugleich mit nassem Blick
in unsrer Väter Zeit zurück!



Die romantische Verklärung des Mittelalters klingt hier schon in ersten Tönen vor, während die Ritterballaden selbst im Gefolge der von Goethes „Götz" ausgehenden Ritterdichtung erscheinen. Die Schweizerreise, die beide Brüder 1775 in Gesellschaft Goethes ausführten, gab dem Freiheitssänger Stolberg Anlaß, auch Wilhelm Tells Geburtsstätte zu feiern.

Die Gedichtsammlung der beiden Brüder von 1779 zeigt überall eine kindlich liebenswürdige Freude an den Gegenständen, die bald anakreontisch, bald empfindsam, bald nach Klopstocks, bald nach Bürgers Art behandelt werden. Ein eigenes festes Zugreifen fehlt durchaus. Von der Geniekraft des echten Sturmes und Dranges ist in beiden Brüdern nichts vorhanden. Der hatte nur, wie ein viel zu starker fremder Trank, die leicht entflammbaren Jünglinge berauscht. Ihre gefällige dichterische Begabung bleibt überall im Dilettantismus stecken. Der ältere Bruder hat als Übersetzer des Äschylos, der jüngere in seiner Ilias-Übertragung am besten sein poetisches Können gezeigt. Nach seinem Übertritt zum Katholizismus, der aus lauterer innerer Überzeugung erfolgte, schrieb Friedrich Leopold eine fünfzehnbändige „Geschichte der Religion Christi" (1806—18). Wie immer es mit dem historischen Werte des in katholischen Kreisen viel gelesenen Werkes beschaffen sein mag, als darstellender Erzähler hat sich Stolberg in einzelnen Teilen, z. B. der Schilderung der beiden ersten Kreuzzüge, nicht übel bewährt.

Beide Brüder zeigen sich überall als im besten Sinne vornehme und nach raschem Verrauchen des angenommenen Genietaumels maßvolle Naturen; Friedrich Leopold mild und versöhnlich auch bei persönlicher Kränkung, Christian trockener und von härterem Stoffe. Beide sind überzeugungstreu und opferbereit, für Vaterland, Dichtkunst und Religion warm begeistert. Bei der durchaus französischen Gesinnung des deutschen Adels hatten die jungen deutschen Dichter wohl Grund, mit offenen Armen die beiden vornehmen Jünglinge aufzunehmen, die in stolzem Vaterlandsgefühle sich so völlig als Vater Klopstocks deutsche Schüler gaben. Es war eine ganz ungewohnte soziale Erscheinung, als in Göttingen, wo eine eigene Grafenbank auch im Hörsaal die Lernenden an den Standesunterschied mahnte, die Reichsgrafen Stolberg Brüderschaft schlossen mit Voß, dem armen Lehrerssohn, der vom Stundengeben kärglich die Mittel gewann, seine geliebte Philologie zu studieren.

Zwischen Voß und Friedrich Leopold von Stolberg haben sich „die Fäden akademischer Frühzeit durch Freundschaft, Liebe und fortgesetzte Teilnahme" in den achtziger Jahren zu einem zweiten traulichen Zusammenleben in Eutin verwoben. Stolbergs Gattin, die holde Agnes, wußte die bereits auftauchenden Gegensätze der beiden Haingenossen weiblich milde auszugleichen.

Anläßlich der Sammlung von Voßens „Lyrischen Gedichten" (1802) hat Goethe in liebevoller Versenkung in Voßens Eigenart „des Dichters poetisches Leben aus seinen Gedichten zu entwickeln" unternommen, während die Romantiker diese „schwarze Suppen-Poesie" des gemeinen Menschenverstandes mit Spott überschütteten. Sie verhöhnten als „ganz eigene fromme Ergießungen des Enthusiasmus des Essens" dasselbe „Kartoffellied", dem Goethe das Verdienst zuschreibt, den rohen, leichtsinnig zerstreuten Menschen aufmerksam zu machen auf das ihn umgebende, alles ernährende holde Wunder des nach langem, stillem Weben und Wirken unbegreiflich aus der Erde quillenden Segens.

> Nur ein Knöllchen eingesteckt,
> und mit Erde zugedeckt!
> Unten treibt dann Gott sein Wesen!
> Kaum sind Hände g'nug zum Lesen,
> wie es unten wühlt und heckt!

In jedem Falle kommt in solchen Liedern, die einerseits um die gemeine Wirklichkeit der Dinge den Schein einer gemütlichen Poesie weben, anderseits die Dichtung als Lehr- und

Erziehungsmittel verwenden, Voß' wahres Wesen viel mehr zur Geltung, als wenn sich sein Odenflug um Mitternacht durch Sphärengesang zum Paradies erhob oder der Eroberer schmachvollem Unfug entgegendonnerte. Die zuverlässig tüchtige und durchaus ehrenfeste, aber nüchterne und aufs Nützliche gerichtete Eigenart des niedersächsischen Bauern bricht bei Voß immer und überall hervor. Nicht die erhabene Größe und Schönheit, sondern die einfache Natürlichkeit entzückte ihn an seinen geliebten Alten. Dieser Zug zur Natur, deren vollendetste Darstellung er wie Werther bei Homers göttlichem Sauhirten Eumäos und den Abenteuern des Dulders Odysseus fand, war aber bei dem derbgesunden Hausvater und thätigen Schulmanne nicht Werthers sentimentalische Sehnsucht nach Natur, sondern behaglich naive Freude in und an der ihn umgebenden Natur. So nahm auch die Idyllendichtung bei Voß einen ganz anderen Charakter an, als ihr seit der Renaissance und noch soeben bei Geßner aufgeprägt worden war.

Als tüchtiger Kenner des Griechischen vermochte Voß sich den unverfälschten Theokrit zum Vorbild zu nehmen, dem er sich auch in Beibehaltung des Hexameters anschloß. Er hatte jedoch nicht minder Herders Anweisung zum richtigen Verständnis Theokrits aus den „Fragmenten" beherzigt. Schäfer mit höchst verschönerten Empfindungen hörten auf, Schäfer zu sein. Das Ideal der Idylle erklärte Herder für erreicht, „wenn man Empfindungen und Leidenschaften der Menschen in kleinen Gesellschaften so sinnlich zeigt, daß wir auf den Augenblick mit ihnen Schäfer werden, und so weit verschönert zeigt, daß wir es den Augenblick werden wollen".

Das Streben der Sturm- und Drangzeit nach Naturwahrheit führt gerade auf dem Gebiet der konventionellen Schäferdichtung einen Umschwung herbei. In den Idyllen von Voß und Maler Müller, ja selbst in Höltys Idyllen, treffen wir statt der verliebten, wohlredenden Schäfer aus Arkadien endlich Bauern, Winzer, Invaliden, Fischer aus Mecklenburg, Hannover und der fröhlichen Rheinpfalz. Müller und Voß nehmen sogar die Mundarten zu Hilfe, um ihren Idyllen die Farben der Wirklichkeit zu geben. Der Weg zur Dorfnovelle und zu dem Bauerndrama des 19. Jahrhunderts öffnet sich. Schon in Göttingen hatte Voß an „deutsche Idyllen" gedacht. Ein Bauer, der auf dem Winfelde pflügt und einem Reisenden von Varus und Hermann erzählt, schien ihm ein reicherer Stoff als die Vergilischen Eklogen. Als er aber in dem Musenalmanach auf 1776 mit seiner Idyllendichtung hervorzutreten begann, verschwanden solche Einflüsse der Bardendichtung vor dem Wunsche, die Wirklichkeit und Gegenwart selbst vorzuführen. Damit ließ sich auch am besten die etwas schulmeisterliche Absicht verbinden, zu belehren und zu ermahnen, anmaßenden Dünkel und rohen Mißbrauch der Vorrechte an den höheren Ständen zu bestrafen. Der Dichter, dessen Großvater selbst noch den Druck der Hörigkeit empfunden hatte, läßt seine mecklenburgischen Bauern bei der nächtlichen Roßhut von dem Geiz und der Tücke des Gutsherrn erzählen, der dem „Leibeignen" das Geld für den Loskauf ablockt und ihm dann doch die Freiheit verweigert. Das düstere Lied von Reuters „Kein Hüsung" klingt hier schon in verwandten Motiven an. Auch „die Freigelassenen" wissen noch zu erzählen von den haßerfüllten Verwünschungen gegen den Gutsherrn, der „redliche Hüfner"

> von der verbesserten Huf' abwarf in die Kate des Kohlhofs,
> wo sie bei dauerndem Frone das Brot kaum warben mit Taglohn!
> Und wer im Hunger sich nahm vom Ertrag des eigenen Schweißes,
> oder was über den Zaun herabhing, der büßte gelagert,
> wohl zu verdaun, wie es hieß! auf spitzigen Eggen im Kerker!

Der unbestimmte Tyrannenhaß der Haingesänge erhielt hier einen greifbaren sozialpolitischen Inhalt. Der revolutionäre Hauch der Geniezeit weht durch diese Idyllen; wie das ferne Grollen der französischen Freiheitsforderungen ertönt der Ausruf des mißhandelten Hörigen:

Mensch sei der Bauer, nicht Vieh; doch Unmensch, wer ihn gekettet
durch willkürlichen Zwang, ihn selbst und die Kinder der Kinder!

Daneben tauchen natürlich auch freundlichere Bilder des Landlebens auf, bei der Heumad und auf der Bleiche, beim Kirschpflücken und des „Winterawends" am Spinnrad. Do werd wat Snicksnack drerschiert, Lieder gesungen, mit Gespenstergeschichten gegruselt. Vom wilden Heer, in dessen teuflischen Reihen alle die Vorfahren ihrer adligen Bedränger auf dem Mordwege an den Hünengräbern dahinfahren, wissen die Bauern ebenso zu erzählen, wie der Schäfer am „Riesenhügel" von den Zauberinnen Hela und Chrimhild Schauerliches zu berichten weiß.

Von den Bauern geht dann die Idylle in das Haus des wackeren Dorfschulmeisters hinein, zum „siebzigsten Geburtstag" (1781) Kinder und Enkel fröhlich beim Schmause um den Greis zu versammeln. Zunächst dem Schulhaus aber steht der Pfarrhof, und hier tritt uns bräutlich geschmückt entgegen die liebliche „Luise". In den Musenalmanachen auf 1783 und 1784 und in Wielands „Merkur" sind gesondert die drei Idyllen „Des Bräutigams Besuch", „Das Fest im Walde", „Der Brautabend" (oder „Die Vermählung") erschienen, die Voß dann mit reichlichen Zusätzen in den Gesamtausgaben der „Luise" von 1795 und 1800 vereinigte.

Die gemütliche Breite, mit der diese kleine Welt des Pfarrhauses anschaulich dem Leser vorgeführt wird, erfüllt mit philisterhaftem Behagen. Weder Konflikt noch Spannung unterbricht den einfachen, kaum Handlung zu nennenden Vorgang. Auf sanftschwellendem, moosigem Waldsitz bereiten das gütige Mütterchen und blühende Mädchen den köstlichen Trank des Auslands, den würzig dampfenden Kaffee. Mit treffenden Worten weiß der würdige Pfarrer von Grünau Nahes und Fernes zu Herzen zu führen, sobald ihm das rosige Mägdlein die Pfeife entzündet. Und wenn er unter dem allumfassenden Himmel als echter Aufklärer wortreich gegen die höllische Pest der Unduldsamkeit gesprochen hat, so begrüßen die Fröhlichen mit Klopstocks und Glucks Liedestönen den über dem Waldsee aufsteigenden silbernen Mond.

Im Frühjahr nach dem Waldfest betreten wir am goldenen Maimorgen das Pfarrhaus von Grünau selbst, in das der Bräutigam, froh der ihm verheißenen Pfarre, überraschend zum Besuche gekommen ist. Wieder kehrt er im Herbst, bevor steht die Hochzeit; die gnädige Gräfin, die viel zu Luisens Beisteuer bewilligt, ist mit ihren Kindern am Polterabend im Pfarrhaus. Übermütig probieren die Mädchen Luise den Brautstaat an, so tritt sie geschmückt in die geräumige, gastliche Stube. Der Vater aber, von dem Anblick und den eigenen Reden ergriffen, traut das Paar sofort. Das Ständchen, das der Kantor zum Brautabend bringen wollte, ertönt nun bereits zu Ehren des jungen Paares, das nach der ernsten geistlichen Rede manche volkstümliche Neckerei über Wiege und Eiapopei zu hören bekommt. Und beim Schall von Geig' und Trompet' und polterndem Brummbaß flüchtet unter dem Jubel, Glückwunsch und Gelächter der Gäste das junge Paar zur bräutlichen Kammer.

Wenn der ehrwürdige Pfarrer von Grünau in seinen Reden auch leicht allzu belehrsam wird und nicht wie in Goethes „Hermann und Dorothea" ein weiterer Horizont sich hinter diesem liebenswürdigen Kleinleben aufthut, immer öffnet sich uns in dieser beschränkten Welt ein gut und gemütvolles Stück deutschen Familienlebens. Mag Voß dabei auch Goldsmiths „Landprediger von Wakefield" ein wenig verpflichtet sein, er schuf mit seinen Vorzügen und Schwächen, seiner hausbackenen Natürlichkeit und freundlichen Moralität doch ein echt deutsches Originalwerk, das in allen Leserkreisen verwandte Stimmungen sympathisch berührte. Das Alltägliche so einfach und natürlich und doch zugleich wieder so dichterisch darzustellen, dies Geheimnis hatte Voß als Odyssee-Übersetzer in jahrelangen Mühen von dem „grauen jonischen Sänger" erlernt.

Im Jahre 1781 hat Johann Heinrich Voß seine Verdeutschung von „Homers Odüßee" im Selbstverlage herausgegeben. Zwölf Jahre später ließ er ihr die deutsche „Ilias" und dann noch eine lange Reihe von Verdolmetschungen antiker Dichter und in gemeinsamer Arbeit mit seinen Söhnen auch die Übersetzung sämtlicher Schauspiele Shakespeares (1818—29) folgen.

Die Versuche, den ältesten und kunstreichsten Vater aller Poeten in deutscher Zunge reden zu lassen, begannen schon im 16. Jahrhundert. Im achtzehnten hatten Gottsched 1737 in

reimlosen Alexandrinern, Pyra, Wieland und Bodmer in Hexametern, nach ihnen Klopstock sich an der Wiedergabe einzelner Stellen versucht, ehe der alte Bodmer 1778 mit seiner treuherzigen Übersetzung des ganzen Homer überraschend hervortrat. Durch seine Hexameter wurde zum ersten Male der bis dahin allein herrschenden Prosa-Übersetzung von Christian Tobias Damm (1769) eine lesbare metrische Verdeutschung an die Seite gesetzt. Bodmers Arbeit fand trotz ihrer altväterischen Unbeholfenheit selbst Goethes und Herders Beifall. Aber schon hatte man im Göttinger Dichterkreise höhere Anforderungen an eine Homer-Übersetzung zu stellen begonnen. Von 1771 an veröffentlichte Bürger Proben einer Ilias-Übersetzung in reimlosen fünffüßigen Jamben und zog sich dadurch eine poetische Herausforderung Fritz Stolbergs zu, der als Schüler Klopstocks nur den Hexameter gelten lassen wollte. Wirklich brachte Stolberg 1779 seine Ilias-Übersetzung in Hexametern zu stande und erlebte die Genugthuung, daß auch Bürger nur wenige Jahre später seine Ilias-Verdeutschung in Hexametern fortsetzte.

Voß hatte schon in Göttingen bei Übersetzung eines englischen Werkes von Blackwell über Homer sich an deutscher Wiedergabe der eingestreuten Verse versucht, doch erst 1777 trat er mit der ersten größeren Übersetzungsprobe öffentlich hervor. Für ihn, dem die Griechen als die einzigen Lehrer der Poesie galten, „wo außer Mutter Natur welche seind“, mußte der Wettkampf deutscher und griechischer Dichtersprache besonders anreizend sein. Und in der „Odyssee“ von 1781 hat er ihn glücklich bestanden. Nicht vergeblich hatte er im Studium der Minnesänger und Luthers seinem Deutsch „die alte Verve“ wiederzugewinnen gestrebt, die unserer Sprache durch das verwünschte Latein und Französisch ganz verloren gegangen sei. Wie sein Verhältnis zu den Griechen nicht ein künstliches, sondern ein rein natürliches war, so wußte er auch den echten Ton homerischer Einfalt zu treffen. In Wortbildungen und gewagten Zusammensetzungen leitete ihn sein gesundes Empfinden, stets fand er das rechte Wort wie den mannigfaltig dem Inhalt sich anpassenden Rhythmus. So machte er den griechischen Sänger wirklich deutsch. An Voßens „Odyssee“ hat Goethe in erster Linie gedacht, wenn er noch im höchsten Alter rühmte, es hätten wenig andere auf die höhere deutsche Kultur einen solchen Einfluß gehabt wie Voß. An seiner „Odyssee“ in der ersten Fassung und A. W. Schlegels Shakespeare haben nicht nur alle folgenden Meister deutscher Übersetzungskunst gelernt; Voß und Schlegel haben damit etwas einem Originalwerk Nahekommendes in unserer Sprache geschaffen. Leider hat Voß selbst in den späteren Überarbeitungen seine Arbeit geschädigt, indem er statt einer deutschen Odyssee in deutsch gebauten freieren Hexametern immer mehr einen griechischen Homer mit Unterjochung des deutschen zu geben sich abquälte.

Durch ähnliches pedantisch-rücksichtsloses Verfahren hat Voß auch in anderen Fällen gezeigt, wie seltsam sich in ihm sinnig dichterisches Empfinden und unpoetische Nüchternheit mischten. Voß hat sich bei Herausgabe der Gedichte seines jung gestorbenen Haingenossen Hölty ebenso schlimm versündigt wie der Berliner Ramler einstens durch seine eigenmächtigen Verbesserungen Kleists und Lichtwers. Freilich bilden der in allem gesunde und derbe Voß und der schwindsüchtige Ludwig Heinrich Christoph Hölty (1748—76) in Leben und Dichten einen so ausgesprochenen Gegensatz, daß ein feineres Verständnis für Höltys zarte, schwermütige Lieder und Oden von Voß kaum gefordert werden kann. Im Göttinger Dichterkreise haben sich der Hannoveraner Hölty und der Schwabe Martin Miller in Nachahmungen der Minnesänger hervorgethan, die seit 1759 durch Bodmers Sammlung wieder der deutschen Litteratur zurückgegeben waren. Wenn Hölty die zarteren Töne des Minnesangs anschlägt und Walthers von der Vogelweide Preis der deutschen Zucht (vgl. S. 193) als „Vaterlandslied“ aufs neue vorträgt, so möchte

man Voßische Lieder wie „Das Milchmädchen", „Obsternte", „Heureigen", mit den Äußerungen von Herrn Steinmars (vgl. S. 199) derberer Lebenslust vergleichen. Hölty hat ein von seiner Schwermut sympathisch angezogener Dichter, der unglückliche Lenau, mit dem schönen Namen Freund des Frühlings begrüßt.

Den Mai und das erste Veilchen, den milden Abendstern und des Mondes Silberschein auf dem Leichenstein feiert seine sanft melodische Weise. Weicher als Klopstock zittert er der künftigen Geliebten entgegen. Wenn sein „Frauenlob" auch „des keuschen Leibes unsers lieben Weibes" gehrt, so sind seine Minnelieder und Petrarcaschen Liebesseufzer doch ohne jedes sinnliche Verlangen. Die Ahnung des frühen Todes breitet die Stimmung sanften Entsagens selbst über fröhliche Anwandlungen. Wenn Freundesscherz und süßes Mädchenlächeln zu genießen, auch „der rechte Gebrauch des Lebens" auf dieser schönen Erde ist, so mahnt doch die „Rose" nicht minder als der „Dorfkirchhof" den Elegiensänger an die Vergänglichkeit. Das „Totengräberlied" regt Hamletsche Betrachtungen an; aber den besten Rat für dieses Pilgerleben gibt doch der alte Landmann seinem Sohne: „Üb' immer Treu' und Redlichkeit bis an dein kühles Grab." Die Verwertung volkstümlicher Spuksagen hat Hölty mit Voß gemein. Wenn er aber unter dem Einflusse Tassos den Siegesreigen des Christentums bei Eroberung des heiligen Grabes singt, so weist er uns noch entschiedener als Stolberg den Weg vom Göttinger Sturm und Drang zur Hardenbergischen Romantik.

Höltys seelenvolles, schwermütiges Lied sprach noch zu allen empfindsamen Gemütern, als der Freiheitsdonner der Haingesänge bereits verklungen war. Hölty ist der bedeutendste Lyriker des Bundes, denn Bürger, Claudius und Göckingk stehen seinen Mitgliedern wohl freundschaftlich nahe, sind aber niemals wirklich Mitglieder des Hains gewesen. Bürger erregte bei einem Bundesfeste Anstoß, da er, weniger sittenstreng als die Bundesbrüder, auch auf Wieland ein Hoch ausbringen wollte. **Leopold Friedrich Günther von Göckingk**, der abwechselnd mit Bürger und mit Voß die Besorgung des Musenalmanachs teilte, wäre seinen Leistungen nach überhaupt eher der Wielandschen Schule beizuzählen als dem Göttinger Kreise, mit dem ihn persönliche Beziehungen verbanden. Seine Epistelpoesie trägt völlig den Charakter der geistreich spielenden Poesie des Halberstädter Kreises (Gleim, Jacobi, Klamer Schmidt), dem er Ende der sechziger Jahre als Referendar auch örtlich angehörte. Lotte von Lengefeld mochte, feinfühlig wie sie war, nicht viel von dem Dichter wissen, der viele Worte, aber wenig Gefühl finde. Bei der Lesermasse und auch bei der Kritik dagegen genoß Göckingk seit der Veröffentlichung seiner „**Lieder zweier Liebenden**" (1777) den Ruhm eines zweiten Petrarca. Selbst Bürger meinte, als er den lyrischen Roman von „Amarant und Nantchen" gelesen hatte, wenig Gedichte seien wahrer und stärker im Gefühl und Ausdruck. Die wirklichen Verhältnisse, die den „Liedern zweier Liebenden" teilweise zu Grunde liegen, geben der Dichtung in der That Leben und Frische. Göckingk verfügt über „lachenden Witz". Aber die Empfindung ist nicht innerlich wahr, sondern nur künstlich in die Höhe getrieben; selbst seiner Sinnlichkeit fehlt alle kräftige Leidenschaft.

Den jungen tugendliebenden Barden des Hains wirklich durch verwandte Gesinnung zugehörig erscheint dagegen der Holsteiner **Matthias Claudius** (1740—1825). Als Revisor an der Altonaer Bank führte er im Kreise seiner zahlreichen Familie ein stilles, von echter Frömmigkeit erfülltes Leben. Mit Klopstock, Voß, der Familie Stolberg pflog er freundschaftlichen Umgang, und der Buchhändler Friedrich Christian Perthes, dessen Patriotismus sich 1813 nicht minder bewährte als sonst seine geschäftliche Tüchtigkeit, holte sich unter Claudius' Töchtern die Hausfrau. Nicht ein hervorragendes Talent, sondern die stark ausgeprägte Persönlichkeit gibt den Arbeiten von Claudius ihre Anziehungskraft. Auch er fühlt sich vor allem als Vertreter des gesunden Menschenverstandes, doch in anderem Sinne als die Philosophen der gleichnamigen Richtung. Wenn er nach der Zeitschrift, die er von 1771—75 leitete, sich selbst

„Der Wandsbecker Bothe" nannte und unter dieser Maske schrieb, so wollte er eben als einfacher Mann aus dem Volke, als schlichter Bote sich der Gelehrtheit und Verkehrtheit gegenüberstellen. So nimmt er in seiner Weise nachdrücklich genug teil an dem Verlangen der Genies nach Natur und Ursprünglichkeit.

Von der Aufklärung will er ebensowenig wissen wie Hamann. Aber seine Frömmigkeit hindert den wahrheitsliebenden Mann keineswegs, im Wolfenbüttler Fragmentenstreit (vgl. S. 499) ein kräftig Wörtlein für Lessing einzulegen, für den die gewöhnlichen Bänke nicht passen, oder vielmehr er passe nicht für die Bänke und sitze sie alle nieder. Und diese wie andere Wahrheiten kleidet er nun mit köstlichstem Humor ein in den Bericht über die Audienz, die Asmus samt seinem Vetter beim Kaiser von Japan gehabt habe. Claudius versteht es ausgezeichnet, in Rezensionen über die verschiedensten Bücher, bei Verspottung aller möglichen Verhältnisse sich hinter der Botenmaske des „Asmus omnia secum portans" (Der alles bei sich tragende Asmus), wie er seine Werke (1775—1812) nannte, zu verbergen. Sein anspruchsloser Humor bleibt immer frisch, fast immer völlig ungezwungen. Dabei gibt er sich so kindlich liebenswürdig. Sein Urteil ist selbständig und trifft mit gesundem Sinn ins Schwarze. Dazwischen ertönen dann schlicht und herzlich die Lieder: „Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher", „Am Rhein, am Rhein, da wachsen unsre Reben, gesegnet sei der Rhein!" Urians Reise um die Welt mit ihrem sprichwörtlich gewordenen Anfang: „Wenn jemand eine Reise thut, so kann er was erzählen", klingt an die komischen Romanzen an, wie sie vor Bürgers Schaffung der ernsten Ballade üblich waren.

Ballade und Romanze — wirklich unterscheidende Merkmale zwischen beiden aufzusuchen, ist innerhalb der Grenzen unserer deutschen Litteratur ein völlig vergebliches Bemühen — sind im älteren Volksliede auch in Deutschland vertreten, doch stehen sie immerhin hinter der Kraft der englischen Balladen, der epischen Fülle, dem geschichtlichen Inhalt und der glühenden Farbenpracht der spanischen Romanzen bedeutend zurück. In der deutschen Litteratur des 18. Jahrhunderts fand die Ballade aber nur als komische Romanze zur Verspottung des volkstümlichen Bänkelsängerliedes Eingang. So haben Gleim, der vielseitige Johann Friedrich Löwen, der erste Geschichtschreiber des deutschen Theaters, und der Hamburger Daniel Schiebeler komische Romanzen im Bänkelsängertone geschrieben. Höltys Balladen sind noch auf einen ähnlichen Ton gestimmt, und Bürger selbst ist in den „Weibern von Weinsberg", in den frivolen Reimen der „ebentheuerlichen Historiam von der Prinzessinn Europa und einem uralten heidnischen Götzen Jupiter" zu der komischen Ballade zurückgekehrt. Aber die Wirkung der von Percy mitgeteilten altenglischen Balladen war mächtig genug, um in Deutschland die Kunstdichter Bürger und Goethe zu gleicher Zeit zu dem Versuche einer Neuschaffung der Volksballade anzuspornen.

In Boies Göttinger Musenalmanach auf 1774 ist Bürgers „Lenore" im Herbst 1773 erschienen. Der Graziendichter, der bis dahin als Übersetzer der lateinischen „Nachtfeier der Venus" und für seine Besingung ländlich unschuldiger Freuden in leichtbeschwingten kurzen Reimen („Das Dörfchen") im halberstädtischen Kreise gefeiert worden war, trat damit ein für die Gründung einer neuen, volkstümlich deutschen Lyrik.

Johann Gottfried Bürger ist in der Jahreswende von 1747 zu 48 im Pfarrhause zu Molmerswende (bei Halberstadt) zur Welt gekommen. Der Großvater wollte ihn gegen seine Neigung zum Theologen machen, er aber geriet in Halle in den leichtfertigen Kreis, den Klotz um sich und zu seinem litterarischen Dienst gebildet hatte. Die schlimmen Eindrücke dieser Studentenzeit gaben Bürgers angeborenen sinnlichen Neigungen neue Nahrung. Mit Mühe gelang es Boie und anderen Freunden, ihn während seines Rechtsstudiums in Göttingen noch glücklich aus einem

ersten Schiffbruch zu retten. Von 1772 an bekleidete er zwölf Jahre lang die an Verdrießlichkeiten überreiche Stelle eines Amtmanns zu Gelliehausen (Gericht Altengleichen). In übler Stunde faßte er dann den Entschluß, es als akademischer Lehrer in Göttingen zu versuchen. Zwar fehlte es ihm nicht an Lehrerfolgen; er zuerst las in Göttingen über die Hauptmomente der Kantischen Philosophie. Der junge August Wilhelm Schlegel schloß sich ihm so innig an, daß Bürger selber ihn als seinen poetischen Sohn besang. Aber die 1789 erlangte unbesoldete Professur der Ästhetik konnte ihn nicht vor bitterer Not schützen. Krank und arm, gebrochen an Leib und Seele, gab der Dichter, der einst so jugendmutig alle zu überflügeln gehofft hatte, am 8. Juni 1794 „mit kaltem, gleichmutsvollem Sinn" sein lästig Leben hin.

„Zu verbluten mit Geduld" forderte ein frühes Gedicht Bürgers von dem um „Minnesold" Werbenden. Ihn selbst traf Amors Pfeil mit Widerspitzen, „der zerfleischet ganz sein Herz". Leichtsinnig und übereilt hatte er die eine Schwester Dorette Leonhart gefreit, während seine Neigung bereits der jüngeren Auguste, seiner Molly, zugewandt war. Die in Goethes „Stella" als mögliches Auskunftsmittel zugelassene Doppelehe führte Bürger mit beiden Schwestern wirklich durch. Lieder wie die „Elegie als Molly sich losreißen wollte" erzählen genug von den Stürmen und Qualen dieser Liebe, in denen die Pflicht der Leidenschaft unterlag.



Johann Gottfried Bürger. Nach dem Stich von J. D. Fiorillo, in der Prachtausgabe von Bürgers „Gedichten", Göttingen 1796.

Der Tod seiner Gattin ermöglichte es Bürger endlich, der Geliebten seine Hand zu bieten, und das „Hohe Lied von der Einzigen" hat noch, nachdem das Grab schon nach einem kurzen Wonnejahre sein „goldenes Kleinod" verschlungen hatte, hinausgejubelt, was er „am Altare der Vermählung in Geist und Herzen empfangen". Hätte der Trauernde nur seine taubengleich zwischen Erd' und Himmel hin- und herirrende Liebe nicht aufs neue sich zur Erde niedersenken lassen! Das Schwabenmädchen, das angeblich in Begeisterung für die Dichtung sich selber Bürger zur Ehe antrug, brachte ihm als treulose Gattin Schimpf und Schande.

Wie dem Menschen, so blieb auch dem Dichter Bürger das Bitterste nicht erspart. Schon der Erfolg der ersten Subskriptionsausgabe seiner Gedichte (1778) hatte ihm den Glauben geweckt, daß Popularität eines poetischen Werkes das Siegel seiner Vollkommenheit sei. Eine strenge Durchfeilung der alten und neuen Gedichte erfüllte ihn mit der Hoffnung, daß die zweite Ausgabe (1789) „dem Genius der Kunst genug thäte". Da traf ihn Schillers Kritik, die unzweifelhaft richtige, geläuterte Grundsätze schroff und hart gerade auf die Bürgerschen Gedichte anwandte. In Bürgers „Antikritik" offenbarte sich der volle Gegensatz zweier Kunst- und

Lebensanschauungen. Bürger berief sich zur Rechtfertigung seiner Poesie auf Schillers eigene Jugendgedichte, während Schiller diese seine frühen Geisteskinder selbst verurteilte. Bürger dachte an technische Ausbildung von Vers und Sprache, wo Schiller Mangel in der Ausbildung des Menschen sah. Und dieser Mangel, der bei Bürger ebenso wie einstens bei Günther (vgl. S. 392) seiner herrlichen dichterischen Begabung Abbruch that, macht sich nicht nur in den Versen von der händelsüchtigen „Frau Schnips" und geschmacklosen Derbheiten und Zweideutigkeiten, sondern auch in den besten seiner Gedichte geltend. Dem gegenüber stehen aber Bürgers frisches, unmittelbares Empfinden, für das sich fast immer von selbst der rechte Ausdruck einstellt, die Kraft und Leidenschaft, die glückliche Wahl poetischer Bilder und Gleichnisse, die Phantasie und der schmeichelnd fortreißende Rhythmus der Verse.

Nicolai hat in seinen beiden „feynen kleynen Almanachen voll schönerr echterr liblicher Volckslieder" (1777) Bürger zu verspotten gesucht, der 1776 im „Deutschen Museum" unter der Maske eines Daniel Wunderlich in einem „Herzenserguß" die alten Volkslieder als wahre Ausgüsse einheimischer Natur dem Studium der reifenden Dichter empfohlen hatte. Bürgers Hoffnung, daß aus den Romanzen und Balladen unserem Volke noch einmal die allgemeine Lieblings-Epopöe aller Stände erwachsen werde, konnte unmöglich in Erfüllung gehen. Aber als kleinstes Epos hat er die deutsche Ballade geschaffen.

Die „Lenore" mit ihrer durch die Macht liebender Sehnsucht erzwungenen Verbindung zwischen Lebenden und Toten behandelt eine bei germanischen wie slawischen Völkern weitverbreitete Sage, aus der Bürger als Kind Verse eines plattdeutschen Volksliedes gehört hatte. Schon im April 1773 hatte er die „herrliche Romanzengeschichte" begonnen. Als die Arbeit stockte, begeisterte ihn Goethes im Juli erscheinender „Götz von Berlichingen" zu neuen Strophen. Die „Lenore" sollte Herders Lehre von der Lyrik des Volkes und mithin der Natur entsprechen. Die Haingenossen, die erst Bürgers Selbstlob, daß alle künftigen Balladendichter nur seine Vasallen sein sollten, verlacht hatten, fühlten sich von Grauen und Bewunderung ergriffen, als ihnen Bürger am 21. August seinen Geisterritt mit all der Naturmalerei des „hurre, hurre, hop hop hop!" vorlas. Bürger selbst hat die packende Gewalt und echte Volkstümlichkeit der „Lenore" weder im „Wilden Jäger" und der Liebesgeschichte von „Lenardo und Blandine" noch in dem zu aufdringlich moralisierenden „Lied vom braven Manne" mehr erreicht.

Den „Geist der Anschaulichkeit und des Lebens für unser ganzes gebildetes Volk", nach dem Bürger strebte, atmen seine Gedichte wirklich; den ersehnten Ehrennamen eines Volksdichters hat der Sänger des „Blümchen Wunderhold" erworben, während anderseits seine Sonette und sein geschickter Gebrauch technischer Kunstmittel ihn zum Lehrer des Hauptes der ersten romantischen Schule, des älteren Schlegel, machten. Es war kein Zufall, daß es gerade Bürger gelungen ist, in seinem „Münchhausen" (vgl. S. 520) den alten Volksbüchern ein neues hinzuzufügen. Auch bei seiner Homer-Verdeutschung ging Bürgers Bemühen dahin, etwas echt Volkstümliches zu stande zu bringen, und Goethe, selbst noch ganz dem Geist der Geniezeit hingegeben, wußte im Februar 1776 in Weimar den Herzog und andere zur Aussetzung einer Art Ehrensold für den Dichter zu bestimmen, in dessen Übertragung Homers Welt wieder ganz auflebe.

Bürger und Claudius standen durch ihre Dichtungen und persönliche Freundschaft, der Schwabe Schubart, der im Charakter Ähnlichkeit mit Bürger aufweist, nur durch seine Gedichte den Göttinger Dichtern nahe. Christian Friedrich Daniel Schubart (1743—91) hat wie Bürger durch Leichtsinn und Sinnlichkeit die harmonische Ausbildung seiner genialen Naturanlagen geschädigt, aber nicht durch eigene Schuld, sondern durch die tückische Gewaltthat des württembergischen Herzogs wurde der üppig treibende Baum mitten in der Blüte geknickt.

Zwar findet sich unter Schubarts Gedichten eine eigene umfangreiche Abteilung, „Geistliche Lieder", aber eine theologische Ader schlug nicht in dem lebenslustigen Musikanten, den seine

Familie zum Studium der Theologie nach Erlangen geschickt hatte. Als er von seiner ärmlichen, arbeitsreichen Lehrerstelle zu Geislingen als Hoforganist in das galant liederliche Treiben von Karl Eugens neuer Residenzstadt Ludwigsburg kam, da genoß er, was sich ihm in dieser sittenlosen Welt des vornehmen Scheins bot. Und als er dann 1773 aus den herzoglich württembergischen Landen ausgewiesen wurde, zog er als Konzertspieler, Improvisator, Deklamator von einer schwäbischen Reichsstadt zur anderen, von Mannheim nach München.

Wie Schubarts „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst" ihn bewandert in der Geschichte und hervorragend einsichtsvoll in der Theorie der Musik zeigen, so war er als ausübender Künstler durch seine Improvisationen am Klavier kein unwürdiger Zeitgenosse der großen Mozartschen Epoche. Mit seinen musikalischen Vorträgen wechselten Vorlesungen aus Klopstocks Oden und Messiade. Er schrieb sich selbst nicht mit Unrecht die Rolle eines Apostels der Klopstockischen Dichtung für Süddeutschland zu. In seiner Schwärmerei für den Messiasdichter und Nachahmung seiner Oden teilt er vollständig den Standpunkt der Göttinger Freunde.

Wie aber sein Tyrannenhaß in der Wirklichkeit ganz anders begründet war als jener der Stolbergs, so atmet seine „Fürstengruft" (1779 oder 1780) auch ein anderes, heute noch ergreifendes Zorn- und Rachegefühl. Selbst den „Ewigen Juden", den er zuerst (1783) in einer lyrischen Rhapsodie in die neuere deutsche Litteratur einführte, läßt er den tyrannischen Bluthunden Hohn sprechen. Das schwere Rüstzeug der Klopstockischen Ode sucht er dabei fast immer durch den Reim seiner eigentlichen Neigung anzunähern. Denn von Hause aus steht seine dichterische Begabung, die im Grunde stets eine improvisatorische blieb, auf Seite des Volksliedes. Hierin zeigt er sich wieder Bürger verwandt. Wenn er in der Romanze „Fluch des Vatermörders" trotz ernster Absicht zwischen echtem Balladenton und Bänkelsängerlied schwankt, so hat er in den „Schwäbischen Bauernliedern" und ähnlichen Gedichten den Ton des Volksliedes noch besser als Bürger getroffen. Sein berühmtestes Gedicht, das „Kaplied" (1787), das gleich der Kammerdienerszene in „Kabale und Liebe" den schändlichen Menschenhandel der deutschen Fürsten brandmarkt, hat Arnim in der Einleitung zum „Wunderhorn" mit Recht als Volkslied anführen können. Und wie er den Verkauf der armen deutschen Soldaten an Engländer und Holländer besang, so feiert das „Freiheitslied eines Kolonisten" den Unabhängigkeitskampf der Amerikaner. In der Empörung über die herrschenden Mißstände teilt Schubart Bürgers politische Gesinnung; vor Bürgers Begeisterung für die französische Revolution wahrt ihn seine reifere politische Bildung. Er blickte als Knabe, Jüngling und Mann aus der geknechteten Heimat nach Norden hinauf, dreinzustürmen in die goldne Bardenharfe das Lob „Friedrich Wodans", der mit eiserner Faust Habsburgs Riesen geschüttelt, dem Gallier deutschen Schwertschlags Kraft erwiesen.

Im Jahre 1774, als Schubart den Schutz der freien Reichsstadt Ulm genoß, gründete er die „Deutsche Chronik", in der er kühn den Kampf gegen fürstliche und pfäffische Willkür aufnahm. Der württembergische Herzog ließ ihn 1777 auf sein Gebiet locken und hielt ihn dann ohne Anklage und Urteil zehn Jahre auf dem Hohenasperg erst in grausam harter, später gelinderer Haft gefangen, gleichsam um Schubarts Epigramm gegenüber zu beweisen, daß Dionysius auch in schulmeisterlichen Launen nicht aufgehört habe, Tyrann zu sein.

Gefangner Mann, ein armer Mann!
Durchs schwarze Eisengitter
starr' ich den fernen Himmel an
und wein' und seufze bitter.

Mich drängt der hohen Freiheit Ruf;
ich fühl's, daß Gott nur Sklaven
und Teufel für die Ketten schuf,
um sie damit zu strafen.

Als der arme Sänger auf Drängen des preußischen Hofes endlich freigegeben wurde, war es seinen Kerkermeistern gelungen, aus dem kraftgenialen Dichter einen frommen Mann zu machen. Dem Herzog gefiel es, den so Gebesserten zum Hofdichter und Theaterdirektor zu ernennen. Den Dichter der „Räuber" hatte aber Schubarts Schicksal gewarnt und lehrte ihn, außerhalb seiner schwäbischen Heimat Schutz für sich und seine Dramen zu suchen.

---

2. Der junge Goethe und sein Freundeskreis.

Die hingebende Begeisterung für Klopstock, wie sie bei den Göttinger Dichtern und bei Schubart wirksam war, bedingte von selbst das Vorherrschen der Lyrik. Der Einfluß Ossians und Percys war hier mächtiger als der Shakespeares. Die Dichtung der Sturm- und Drangzeit kam aber erst zur vollkräftigen Entwickelung, als mit „Götz" und „Werther" auch Drama und Roman gleichberechtigt der Lyrik zur Seite erschienen. Von 1773 an lösen die am Rhein und Main sich sammelnden Genies die Göttinger als Führer der ganzen Bewegung ab, und damit wendete sich auch die leidenschaftlichste Teilnahme und wendeten sich die besten Kräfte dem Drama zu. Als Herder in den Blättern „Von deutscher Art und Kunst" über das Volkslied und Shakespeare sprach, da verkündete er einen deutschen Shakespeare in dem jungen Freunde, dessen Lehrmeister er in Straßburg geworden war.

Als Johann Wolfgang Goethe (28. August 1749 bis 22. März 1832) in Straßburg sich an den nur fünf Jahre älteren, aber ungleich reiferen Herder anschloß, hatte der einundzwanzigjährige Student sich in Leben, Wissen und Dichten schon mannigfach herumgetrieben und war nach allerlei Versuchen „immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen".

Als der „Kindesblick" zuerst begierig schaute, da fand er des wohlhabenden Vaters Haus sicher und stattlich gebaut in der festgeordneten freien Reichs- und Krönungsstadt Frankfurt am Main. Aus dem Mansfeldischen war der Großvater, der Schneidergeselle Goethe, in Frankfurt eingewandert. Sein Sohn, der gelehrte Jurist und kaiserliche Rat Johann Kaspar Goethe, hatte des Stadtschultheißen Textor junge, heitere Tochter Katharina Elisabeth (geboren 1731) geheiratet. Vom Vater die Statur und „des Lebens ernstes Führen, vom Mütterchen die Frohnatur und Lust zu fabulieren" glaubte der Dichter geerbt zu haben, der den äußeren Umständen von Zeit und Umgebung bestimmenden Einfluß auf Bildungsgang und Wirken jedes einzelnen Menschen zuerkannte.

Nur eine einzige um ein Jahr jüngere Schwester, Cornelia, wuchs in dem geräumigen Hause am Großen Hirschgraben als treue Gespielin des Knaben und Freundin des Jünglings heran. Schon 1777 ist die Siebenundzwanzigjährige als Gattin Johann Georg Schlossers (vgl. S. 532) zu Emmendingen verstorben. Den Unterricht der frühreifen Geschwister leitete der durch kein Amt in Anspruch genommene Vater selbst. Wenn auch beide Kinder dem etwas pedantischen, ernsten Manne wenig Dank wußten, er war ein verständiger Erzieher, der, wie natürlich, wohl seine eigenen Pläne gern durchgesetzt hätte, seinem Sohne, dem „singulären Menschen", aber die nötige Freiheit niemals wirklich störend beschränkte.

Auffallend früh übte das Leben selbst seinen erziehenden Einfluß auf den scharf beobachtenden und leicht fassenden Knaben aus. Das Erdbeben von Lissabon erschütterte den Glauben des Sechsjährigen an die göttliche Weltregierung. Und wie später seine Naturstudien ihn dazu führten, die Offenbarung in Pflanzen und Steinen für die vorzüglichste und göttlichste zu halten, so suchte schon das Kind durch ein Opfer von Naturerzeugnissen sich Gott auf seinem eigenen Wege zu nähern. Der Siebenjährige Krieg führte den Kampf der Meinungen, der allüberall die Menschen entzweit, in Goethes eigene Familie hinein. Der Vater und ihm folgend der Knabe waren fritzisch, der Großvater Textor kaiserlich gesinnt. Dem Zweifel an der göttlichen Gerechtigkeit folgte die Gewißheit der parteiischen Ungerechtigkeit der Menschen. Die ersten Berührungen mit der bildenden Kunst gewährten zugleich lehrreich fortwirkende Einblicke in die Schaffensweise nicht untüchtiger Künstler. Das von der Großmutter geschenkte Puppentheater hatte zuerst

Johann Wolfgang von Goethe.

1. Oben, links: Büste von Daniel Rauch (1820). Nach dem Original im Städtischen Museum zu Leipzig.
2. Oben, rechts: Büste von Alexander Trippel (1787–88). Nach dem Original in der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar.
3. Mitte, links: Bildnis von Joseph Karl Stieler (1828). Nach Photographie des Originals (Ölgemälde in der Neuen Pinakothek zu München) von Piloty und Loehle zu München.
4. Mitte, rechts: Bildnis von Heinrich Kolbe (1822). Nach Photographie des Originals (Ölgemälde im Goethe-Museum zu Weimar) von L. Held zu Weimar.
5. Unten, links: Bildnis von Georg Oswald May (1779). Nach dem Original (Ölgemälde im Besitz der Buchhandlung von J. G. Cottas Nachfolgern zu Stuttgart).
6. Unten, rechts: Bildnis von Ferdinand Jagemann (1817). Nach Photographie des Originals (Zeichnung im Goethe-Museum zu Weimar) von L. Held zu Weimar.

Johann Wolfgang von Goethe.

1. Oben, links: Büste von Daniel Rauch (1820). Nach dem Original im Städtischen Museum zu Leipzig.
2. Oben, rechts: Büste von Alexander Trippel (1787—88). Nach dem Original in der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar.
3. Mitte, links: Bildnis von Joseph Karl Stieler (1828). Nach Photographie des Originals (Ölgemälde in der Neuen Pinakothek zu München) von Piloty und Loehle zu München.
4. Mitte, rechts: Bildnis von Heinrich Kolbe (1822). Nach Photographie des Originals (Ölgemälde im Goethe-Museum zu Weimar) von L. Held zu Weimar.
5. Unten, links: Bildnis von Georg Oswald May (1779). Nach dem Original (Ölgemälde im Besitz der Buchhandlung von J. G. Cottas Nachfolgern zu Stuttgart).
6. Unten, rechts: Bildnis von Ferdinand Jagemann (1817). Nach Photographie des Originals (Zeichnung im Goethe-Museum zu Weimar) von L. Held zu Weimar.



Johann Wolfgang von Goethe
in verschiedenen Lebensaltern.



die Lust an der schönen Welt des dramatischen Scheins und den Trieb zu eigener dramatischer Dichtung geweckt. Mit den französischen Regimentern zog dann das französische Schauspiel in Frankfurt ein. Wenn Goethe noch in seinen letzten Jahren hervorhob, daß er den Franzosen einen so großen Teil seiner Bildung verdanke, so hat gerade diese frühe Bekanntschaft mit dem französischen Theater einen unverlöschlichen Eindruck auf ihn gemacht. Zwar geht er im letzten Akte einer seiner biblischen Jugendtragödien, des „Belsazar", vom Alexandriner zum fünffüßigen reimlosen Jambus über; aber das nach herkömmlicher Schablone der Pastoraldichtung verfertigte Schäferspiel „Die Laune des Verliebten" wie das unerquickliche Wirklichkeitsbild „Die Mitschuldigen" tragen vollständig das Gepräge des französischen Dramas. Die religiösen Patriarchaden, die in Frankfurt noch unter Klopstocks und Bodmers Einfluß entstanden, und die schwerfällige, fromme Rhetorik der „Poetischen Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christi" (1765) machen in Leipzig sofort anakreontisch witzigen Liedchen Platz.

Die lyrisch erzählende Sammlung des Buches „Annette" (1767) zeigt den studentischen Liebhaber noch als unselbständig unreifen Nachahmer. Mit den meisten seiner „Neuen Lieder" (Leipziger Liederbuch 1769) übertrifft er dagegen bereits die besten bisherigen Leistungen der deutschen Anakreontik, wenn er auch die engen Grenzen der konventionellen Scherz- und Liebesdichtung noch nirgends überschreitet. Von der Leidenschaftlichkeit, die den Liebhaber Annette Schönkopfs in seinen Briefen an Behrisch durchrüttelt, verrät die kühl verständige Haltung dieser gezierten, sinnlich spielenden Lieder nichts. Eher könnten die Früchte der poetischen Bilderjagd daran erinnern, daß der altkluge junge Dichter während seiner Leipziger Studentenzeit (19. Oktober 1765 bis Ende August 1768) der eifrige Schüler des Malers Adam Friedrich Öser gewesen ist.

Krank und mißvergnügt kam der Leipziger Student ins Vaterhaus zurück. Hart und lange rang die kräftige Natur, bis der angegriffene Körper wieder zu jugendlicher Gesundheit sich stählte. Erst im April 1770 konnte er zum Abschluß seiner rechtswissenschaftlichen Studien wieder eine Universität beziehen. Am 6. August 1771 erwarb er sich durch eine Disputation über juristische Thesen zu Straßburg die Licentiatenwürde.

Ein anderer, als er Leipzig verlassen hatte, war Goethe nach Straßburg gekommen. In den langen, bangen Krankheitstagen in Frankfurt hatte der Mutter fromme Freundin, das Stiftsfräulein Susanna Katharina von Klettenberg, den Einsamen empfänglich gefunden für pietistische und mystische Vorstellungen. Die „schöne Seele", die selbst durch mannigfache Erlebnisse und Enttäuschungen „aus des Lebens Woge" sich zum Gottesfrieden hinübergestritten hatte, wußte auch die religiösen Empfindungen ihres lebhaften jungen Freundes zu wecken. Die große, seltene Reinheit ihres Wesens wirkte auch reinigend auf den blasierten Dichter der „Mitschuldigen", der mehr, als seinen Jahren frommte, Einblick gewonnen hatte in die schlimmsten Irrgänge, die unter einer geglätteten Oberfläche das Innere so vieler Familien schrecklich untergraben. Von der mütterlichen Freundin angeregt, fühlte er, der sich in Leipzig so aufgeklärt gebärdet hatte, nun von dem Reiz des Geheimnisvollen sich gefesselt. Alchimistische Versuche gingen mit Lesung der Schriften des Theophrastus Paracelsus Hand in Hand und förderten die für Fausts „schwarze Küche" und krause Instrumente geeignete Stimmung. Auf Goethes Bildungsweg konnten die pietistischen und herrnhutischen Neigungen nur ein vorübergehendes Moment bedeuten. Sie trugen aber wesentlich dazu bei, daß er bei seinem Eintritt in den Straßburger Kreis das Leben ernster und tiefer zu fassen gelernt hatte.

Das Überwiegen von Medizinern bei der unter Aktuar Salzmanns Vorsitz vereinten Tischgesellschaft gab Goethe den ersten Anlaß, sich naturwissenschaftlichen Studien zu nähern.

In Salzmanns Kreis befreundete er sich mit Johann Heinrich Jung-Stilling (1740—1817), der nach einer als Kohlenbrenner, Schneidergeselle und Dorfschullehrer kümmerlich verbrachten Jugend dank der besonders gnädigen Fügung seines Gottes sich endlich so weit durchgerungen hatte, in Straßburg seinem Herzenswunsch gemäß Medizin studieren zu können. Goethe war es, der 1777 den ersten Teil von Jungs wahrhafter Geschichte „Heinrich Stillings Jugend" zum Druck beförderte. Jung selbst ließ ein Jahr später noch „Stillings Jünglingsjahre und Wanderschaft" folgen. Bei dem Professor in Marburg und Hofrat in Karlsruhe machten sich in der folgenden Zeit auch die minder liebenswürdigen Eigenschaften der Jungschen Frömmigkeit geltend. Im Straßburger Kreise Goethes erschien der treuherzige ältere Genosse in seiner unerschütterlichen Glaubenszuversicht als ein Stück Natur. Das Ursprüngliche und Volkstümliche, das die Geniezeit überall suchte, trat in diesem schlichten Abkömmling westfälischer Bauern rein und ungetrübt zu Tage. Als die erste deutsche Dorfgeschichte hat sein westfälischer Stammesgenosse Freiligrath Jungs Lebensschilderung in ihrer ergreifenden Einfalt gepriesen. Dies stille, rege Seelenleben, das trotz aller äußeren Unterdrückung in dem bescheidenen, ganz auf sich selbst angewiesenen Menschen rastlos arbeitet, dies glückliche Gefühl der besonderen göttlichen Erleuchtung, ja selbst die Ungeschicklichkeit in weltlichen Dingen geben Jungs Lebensbeschreibung zugleich hohen psychologischen Wert und gerade in ihrer Kunstlosigkeit novellistischen Reiz.

Den Beinamen Stilling hat Jung während seiner ärztlichen Thätigkeit in Elberfeld angenommen, weil er sich zu den Stillen (Pietisten) im Lande hielt. Zu anderer Zeit hätte Goethe sich mit Jungs stark ausgeprägter pietistischer Richtung nicht so leicht befreundet wie gerade in den Straßburger Tagen, in denen die Gesinnung der frommen Frankfurter Freundin noch frisch in ihm nachwirkte. Den schüchternen und ungewandten Mann gegen oberflächlichen Spott in Schutz zu nehmen, erschien dem weltsicheren, in körperlichen Übungen alle übertreffenden Goethe als selbstverständliche Pflicht. Und schon empfanden die ihm zur Seite stehenden Genossen die Überlegenheit des jungen Frankfurters.

Der ritterliche, wackere Franz Lerse schloß sich Goethe so innig an, daß dieser im „Götz" dem treuesten der Treuen unter Berlichingens Knechten den Namen des vollkommen rechtlichen Straßburger Freundes verlieh. Ob Lenz auch innerlich sich Goethe für gleichwertig halten mochte, äußerlich erkannte auch er die natürliche Überlegenheit des anspruchslos liebenswürdigen Freundes an. Und wie lebte dieser nun im Gefühle neu gewonnener Gesundheit auf in dem herrlichen deutschen Lande, das er zu Pferd und zu Fuß durchstreifte!

Wie fühlte er das Glück, ein leichtes, ein freies Herz zu haben. Wie wurde dies Herz ihm ruhig und groß, wenn er den ganzen Tag das lothringische Gebirge durchritten hatte und dann in der stillen, graulichen Dämmerung hinaussah über die grüne Tiefe, wo „die schwere Finsternis des Buchenwaldes vom Berg über mich herabhing, wie um die dunklen Felsen durchs Gebüsch die leuchtenden Vögelchen still und geheimnisvoll zogen". So hatte noch kein deutscher Dichter, auch Klopstock nicht, für den tiefsten seelischen Zauber der Natur Worte gefunden. Wenn der Wanderer in den Bädern von Niederbronn den Felsenpfad durchs Gebüsch hinanstieg, so umspülte ihn der Geist des Altertums, der ihm wundersam entgegenleuchtete aus den Architraven, Säulenknäufen, Inschriften, deren Götterbildung die reichhinstreuende Natur mit Moos und Epheu deckte. Felix Mendelssohn glaubte auf seiner italienischen Reise bei Bajä die Stätte gefunden zu haben, an der Goethes Wanderer das Zwiegespräch mit der jungen Frau in des Ulmbaums Schatten führte. Aber für das in Wetzlar ausgearbeitete und im Herbst 1773 im Göttinger Musenalmanach erschienene Gedicht ist die Szenerie im Elsaß zu suchen.

Die Begeisterung für des klassischen Altertums erhabene Trümmer brauchte Goethe nicht erst in Italien einzusaugen. Sie erfüllte seine Seele zu derselben Zeit, als ihm in Straßburg der Münsterbau des großen Werkmeisters die Geheimnisse der deutschen (gotischen) Baukunst

enthüllte und alle die klassizistischen Regeln des guten Geschmacks ihm zerstoben vor dem männlichen Genius Erwins von Steinbach und Albrecht Dürers.

Im Schatten von Erwins deutschem Dom klang und summte gar vieltönig die bedeutende Puppenspielfabel des „Faust“ und Götzens urwüchsige Sprache in Goethes Innerem wieder, während seine Dichtkraft gleichzeitig die Geister Sullas und Cäsars zu neuem dramatischen Leben beschwor. Aus dem Munde der ältesten Mütterchen sammelte der Neudichter des „Röslein auf der Heiden“ in dem trotz französischer Herrschaft noch kerndeutschen Elsaß deutsche Volkslieder, während die Liebe ihn selbst neue innige Töne zum Preise der beglückenden Leidenschaft und der herrlich ihn umleuchtenden Natur finden lehrte.

Doch wie viel auch der Genius des Landes und der dem Dichter eingeborene Dämon zusammen wirken mochten: um den Jüngling aus dem engen und abgezirkelten Wesen, das er sich in Leipzig angewöhnt hatte, völlig zu lösen, um seinen Geist rasch und gründlich aller der mitgeschleppten alten Fesseln zu entledigen, den Dichter in die wahrhaft jugendliche Freiheit einzuführen, sandte ihm ein gutes Schicksal den einzig richtigen Helfer: Johann Gottfried Herder (vgl. S. 548). Der Verfasser der „Fragmente“ leitete ihn von den Römern zu den Griechen, von dem glatten, geistreichen Ovid zur großen homerischen Natur, von den witzigen Franzosen zu Shakespeares leidenschaftdurchglühten Menschen, von der mit epigrammatischen Spitzen tändelnden Anakreontik zur schlichten Empfindung des Volkslieds. Wenn Goethe dann 1775 das biblische Hohelied frischweg ohne theologische Seitenblicke als „die herrlichste Sammlung Liebeslieder, die Gott erschaffen hat“, übersetzte, so war es Herder, der ihn gelehrt hatte, die Bibel als orientalische Volkspoesie aufzufassen.

Mochte Herder auch seine grimmigen Launen an seinem Schüler und Krankenpfleger noch so rücksichtslos auslassen, der erkannte gut genug, was ihm ein solcher Lehrer bedeutete. Er hielt fest und suchte auch nach seiner Rückkehr nach Frankfurt (Ende August 1771) den Briefwechsel mit Herder fortzusetzen. In Darmstadt gewann er sich noch im Herbst einen zweiten, freundlicheren Mentor an Johann Heinrich Merck (1741—91). Beim späteren Rückblick auf den treu und selbstlos ergebenen Freund und Berater schien Goethe der Mephistophelische Zug in Mercks Wesen besonders vorstechend. Gerade weil Merck von Anfang an Goethes Können so hoch wertete, fühlte er sich seinem Zaudern und scheinbaren Zersplittern gegenüber zum Reizen und Wirken berufen. Bei seinem ausgedehnten, gediegenen Wissen und scharf richtenden Verstande war Merck der geborene Kritiker. Nicht vorurteilsfrei, aber durchaus ehrenhaft und zuverlässig, wußte er bei den entgegengesetzten Parteien sich Achtung und Vertrauen zu erhalten. Der satirische Humor, den er in einer Geschichte wie „Herr Oheim der jüngere“ spielen ließ, war um so wirkungsvoller, als das Lachen bei ihm die eigenen Schmerzen verbarg. Der sarkastische Richter von Menschen und Büchern teilte die Empfindsamkeit seiner Zeitgenossen. Die Verzweiflung war dem von seiner Frau betrogenen, von geschäftlichen Sorgen bedrängten Mann schon mehr als einmal nahegetreten, ehe er in dem irrigen Wahn, er könne eingegangenen Verpflichtungen nicht genügen, zur Pistole griff.

Als Goethe den Darmstädter Kriegsrat kennen lernte, da war dieser noch voll litterarischer Thatenlust, in dichterischem Urteile wie noch mehr in Fragen der bildenden Kunst (Dürer, die Niederländer) dem jüngeren Genossen ein guter, klarblickender Führer. Wiederholt wanderte Goethe zu Fuß nach Darmstadt hinüber, Hymnen wie „Wanderers Sturmlied“, deren kühne, freie Rhythmen ihn Klopstock zuerst gelehrt hatte, auf dem Wege leidenschaftlich vor sich hinsingend. In den Darmstädter „Zirkel der Heiligen“ zogen ihn außer Merck noch Herders Braut Karoline

Flachsland („Felsweihe-Gesang an Psyche") und empfindsame Hofdamen („Elysium an Uranien", „Pilgers Morgenlied an Lila"), die „liebahndend dem Fremdling" Flammen in die Seele warfen.

Ernstere Liebesbande sollten sich um den von der Sesenheimer Friederike Geschiedenen erst wieder schlingen, als er im Mai 1772 zu seiner weiteren juristischen Ausbildung als Praktikant an das Reichskammergericht zu Wetzlar ging. Die kleine, übelgebaute Bergstadt an der Lahn hegte seit 1693 in ihren Mauern ein unerfreulich treues Abbild des unheilbar dahinsiechenden alten Reiches. Die Visitation, die Kaiser Josephs Reformeifer gerade während Goethes Anwesenheit nach Wetzlar gesandt hatte, konnte nur die klaffenden Schäden des obersten Reichsgerichts aufs neue bloßlegen, nichts zu ihrer Abhilfe in die Wege leiten. Nicht länger als bis zum 11. September dauerte Goethes Aufenthalt in dem von ernst schwerfälligen Richtern, selbstgefällig hochmütigen Legationen und leichtlebig jungem Praktikantenvolk bevölkerten Städtchen. Aber dies dritte akademische Leben, das ihn mit Gotter und durch diesen mit Boies Almanach in Verbindung brachte, sollte ihm durch die Liebe zu Charlotte Buff die Bausteine für das erfolgreichste seiner Jugendwerke liefern, für die „Leiden des jungen Werthers".

Seit dem Erscheinen „Werthers" (Herbst 1774) haben Neugier und ernstere Teilnahme nicht mehr aufgehört, zudringlich nach den erlebten Grundlagen der Goetheschen Werke zu forschen. Bei Goethe, der selber wiederholt seine Dichtungen nur als Bruchstücke einer großen Konfession bezeichnete, gehören Leben und Werke in der That untrennbar zusammen, beide erklären sich gegenseitig, und nur ihre gemeinsame Betrachtung läßt die Größe und Folgerichtigkeit des Menschen und Schriftstellers ganz verstehen. Unter Abweisung engherziger Splitterrichterei und des Klatsches, die das Bild von Goethes Beziehungen zu Mädchen und Frauen entstellen, sind diese persönlichen Verhältnisse, soweit sie in des Dichters Entwickelungsgang eingriffen, in seinen Werken sich deutlich widerspiegeln, deshalb auch von der geschichtlichen Betrachtung nicht auszuschließen.

Nach der bis zur Unkenntlichkeit idealisierten Gestalt des Offenbacher Mädchens, das Fausts „Gretchen" den Namen gegeben hat, treten zunächst vier Gestalten (Käthchen, Friederike, Lotte, Lili) aus dem anmutsvollen weiblichen Reigen, der den jungen Goethe umgibt, besonders hervor. „Die Laune des Verliebten" stellt in graziösem Schäferspiele dar, wie Eridon-Goethes Eifersucht sich und der geliebten Amine-Käthchen grundlos das Leben schwer machte. Käthchen (Annette) Schönkopf, die Leipziger Wirtstochter, ist die gebildete sächsische Schöne. Sie schwärmt von Richardsons Tugendheldinnen und spielt mit ihrem Galan zusammen Theater, gewährt dem Schmachtenden Liebespfänder und hält sich für den Fall der Untreue des einen Liebhabers einen solideren zweiten klüglich warm. In der galanten Universitätsstadt läßt sich das frühreife Mädchen, gepudert und im Reifrock, das Schönheitspflästerchen auf der geschminkten Wange, von ihrem Seladon geleiten, der als petit maître, den Galanteriedegen an der Seite, den Chapeau unter dem Arme, noch immer dem siegreichen Leipziger Stutzer Zachariäs (vgl. S. 433) gleicht. Dazu stimmen die mit halbverhüllter Sinnlichkeit witzig spielenden anakreontischen Gedichte des Leipziger Liederbuchs ebenso, wie die „kleinen Blumen, kleinen Blätter" zur Sesenheimer Idylle passen, aus der uns die blondgezopfte, blauäugige Friederike Brion mit knappem weißen Mieder, kurzem runden Rock und schwarzer Taffetschürze, den Strohhut am Arm, in ländlicher Anmut und Lieblichkeit entgegenlächelt. Da schwingt sich der Dorfreigen unter der Linde, wandern die Liebenden im Mondschein zur Laube, wo ihre Namen verschlungen in den Baum geschnitten sind, und winden zur Weihnachtszeit, dem Winter Trotz bietend, am warmen Herdfeuer Sträußchen und Kränzchen. Durch die dräuenden Nebel der Nacht eilt der mutige Liebende mit schlagendem Herzen auf geschwindem Pferde durch Wald und Feld dem stillen Dorfe zu, in dem Rikchen in ihrer Kammer von des Geliebten Bilde träumt.

Aber dem hellen Klang der Lieder, dem Lachen, wenn der übermütige Straßburger Student die neue Kutsche bemalte und in der Laube das alte Melusinenmärchen in ganz neuer Fassung erzählte, folgte der graue, trübe Morgen, den Friederikens Sonnenblick nicht mehr erhellen konnte. An ein festes Lebensband hat die Familie Brion, die Goethe auch 1779 mit der alten treuherzigen Freundschaft wieder aufnahm,

wohl ebensowenig wie der unfertige junge Goethe gedacht. Liebesgeständnisse und Küsse wurden im empfindsamen 18. Jahrhundert gar leicht und ohne bindende Verpflichtung ausgetauscht, und vollends bei Studenten, die der Universitätsstadt benachbarte Pfarrerfamilien aufsuchten. Selbst die untadelig sittenstrengen Haingenossen schwärmten und küßten im nahen Münden mit des Konrektors von Einem kleiner Lotte, ohne daß einer von ihnen an Ehe dachte. Wenn Goethe das notwendige Scheiden von seiner Sesenheimer Liebsten, die in der That den Trennungsschmerz kaum zu überstehen vermochte, als eine Untreue empfand und um das Zerreißen des „schwachen Rosenbandes“ trauerte, so gibt diese poetische Selbstanklage noch lange kein Recht zu dem thörichten Philistergezeter, das noch heute ob Goethes angeblich böswilligem Verlassen erhoben wird. Kennen wir die Vorgänge doch nur durch Goethes eigene, mit einzelnen Zügen aus Goldsmiths „Landprediger von Wakefield“ dichterisch ausgeschmückte Erzählung.

Wie groß und frei Goethe auch im Sturm der Leidenschaft sich zu fassen wußte, dafür haben wir des Nächstbeteiligten, Kestners, Zeugnis. Der hannoveranische Legationssekretär war bereits der Bräutigam Charlotte Buffs, der ältesten Tochter des kinderreichen Amtmanns zu Wetzlar, als Goethe auf einem Balle (Werthers Brief vom 16. Juni) das Mädchen kennen lernte. Goethe liebte Lotte und gewann sich doch Kestners dauernde Freundschaft. Die Sommermonate des Jahres 1772 sahen ein merkwürdiges Zusammenleben dieser drei Menschen. Kestner hat es nach dem Erscheinen von „Werthers Leiden“ ausdrücklich bezeugt, daß Goethes Verhalten in Wirklichkeit so frei und tadelrein gewesen sei, wie es sein Held im Romane nicht war. In Werthers Gestalt schmolz des Dichters Liebe für Kestners Braut zusammen mit der unglücklichen Leidenschaft des braunschweigischen Gesandtschaftssekretärs Karl Wilhelm Jerusalem zur Frau des pfälzischen Sekretärs Herdt. Am 30. Oktober 1772 hatte sich Jerusalem (=Werther) mit den von Kestner entlehnten Pistolen zu Wetzlar erschossen. Lessing hat dem Wahrheitsdrang, hellen Verstand und warmen Geist seines jungen Freundes Jerusalem einen rühmenden Nachruf gehalten, als er 1776 die „Philosophischen Aufsätze“ des Verstorbenen herausgab.



Charlotte Buff. Nach einer Silhouette (um 1780?) im Besitz des Herrn Director Dr. A. Moller in Breslau.

Den selbstmörderischen Dolch hat auch der junge Goethe prüfend und sinnend in Händen gehalten. Noch 1812 erinnerte er sich „recht gut, was es mich für Entschlüsse und Anstrengungen kostete, damals den Wellen des Todes zu entkommen“. Nur nachdem er selbst die schwermütige Todessehnsucht krankhaft empfunden und durch seine gesunde Kraft überwunden hatte, konnte er als Genesener „Werthers Leiden“ schreiben. Dem aufregenden und auf die Dauer aufreibenden Verhältnis zu Wetzlar entzog ihn der nüchtern beratende Freund Merck, der ihn zu Ehrenbreitstein in den litterarischen Salon von Mama Laroche einführte. Ihre schöne Tochter Maximiliane, deren schwarze Augen das Herz des Besuchers nicht ungerührt ließen, war

bereits bestimmt, als Gattin dem verwitweten Kaufmann Peter Anton Brentano nach Frankfurt zu folgen. Sie wurde die Mutter des romantischen Dichterpaares Klemens und Bettina Brentano. Als Goethe der jungen Frau das Eingewöhnen in seiner Vaterstadt zu erleichtern suchte, lernte er an dem eifersüchtigen alten Brentano auch die Züge kennen, die nicht Kestner dem mißtrauisch beschränkten Albert des Romans geben konnte. Wenn aber Werthers Lotte nun auch in manchem der geliebten, unglücklich verheirateten „Max" ähnlich wurde, so blieb doch die Wetzlarer Lotte ihr Urbild. Lottes Schattenriß, den Goethe der damals herrschenden Vorliebe für Silhouetten gemäß gezeichnet hatte, blieb auch nach ihrer Hochzeit und dem Erscheinen des Romans in Goethes Stube an die Wand geheftet.

Im Winter 1774—75 aber nahm die Liebe zu der reizenden, freilich auch etwas koketten Bankierstochter Lili Schönemann seinen Sinn gefangen. Die Verlobung kam trotz der Abneigung von Goethes Eltern und Lillis Mutter im April 1775 in der That zu stande. Allein die Ränke von Lillis Verwandten und Goethes Ehescheu wirkten zusammen, um eine Lösung des Verhältnisses herbeizuführen.

Wenn des Dichters Herz zuerst über die „Neue Liebe, neues Leben" gejubelt hatte, so sprach er es doch bald in den Versen „An Belinden" (vgl. die beigeheftete Tafel) aus, daß das liebe Mädchen ihn in Kreise ziehe, in denen er sich selbst kaum mehr kenne. Er stellt der ihn Quälenden in „Erwin und Elmire" ein Beispiel vor Augen, welche Reue das stolze Fräulein erwartet, die durch ihre Launen ihren treuen Werber vertrieben habe. Er huldigt der Jugendblüte, Lieb' und Güte des Engels in „Claudine von Villa Bella", aber er warnt die liebe, liebe Fee in „Lilis Park", dem gezähmten Bären zu ihren Füßen nicht zu viel zuzumuten; noch fühle er die Kraft, seine Glieder zu recken. Lili hat zwanzig Jahre später, nachdem sie als Frau von Türckheim sich bei der Flucht ihrer Familie vor dem Straßburger Revolutionstribunal heldenhaft benommen hatte, Goethe als den Schöpfer ihrer moralischen Existenz, den unvergeßlichen Freund, dem sie ihre geistige Ausbildung verdanke, gepriesen. Und Goethe hat noch 1830 erklärt, er habe keine so tief und wahrhaft geliebt wie die reizende Lili. Noch in der ersten Zeit zu Weimar schwebte das lichte, süße Bild des Mädchens, das er lassen mußte, dem durch die Fluren Streifenden vor („Jägers Abendlied"), wie es auf den schneebedeckten Höhen des Gotthard in lichten Wolken und im Herzen ihn an verklungene Freuden („An ein goldnes Herz") gemahnt hatte.

Von allen den seelenvollen Liedern, welche der Liebe zu Friederike und Lili ihren Ursprung verdanken, sind nur einzelne und an verschiedenen Stellen (Göttinger Musenalmanach, Jacobis „Iris") zerstreut in den siebziger Jahren bekannt geworden. Nur „Das Veilchen" fand als Einlage zu „Erwin und Elmire" seinen Weg bis Wien, wo Mozart die in Goethes Liedern schlummernde Musik in seinen Tönen hervorzauberte. Der Liebesdichter, nicht nur für die ganze empfindsame Jugend Deutschlands, sondern auch für die nachahmenden Dichter des Auslands, wurde Goethe durch „Die Leiden des jungen Werthers."

Die Thatsache der hoffnungslosen Liebe zu der einem anderen Verbundenen und die tragische Lösung durch den Selbstmord des Liebenden entnahm Goethe seinem eigenen Leben und Jerusalems Leben und Sterben. Die Briefform, in die er seine Dichtung einkleidete, war durch Richardson und Rousseaus „Neue Heloise" in weithin wirkenden Mustern aufgestellt worden. Indem aber bei Goethe der Held allein in allen Briefen spricht, nähert sich sein Roman dem lyrisch bewegten großen Selbstbekenntnisse eines edlen kranken Geistes. Nicht umsonst hat man von einem Wertherfieber, in Frankreich von einem Werthérisme gesprochen. Das gesteigerte Seelen- und Empfindungsleben macht dem, der sich so ganz der Pflege seines lieben kranken Herzchens hingibt, die Wirklichkeit unerträglich. Die einseitig erregten Gemütskräfte müssen das Herz untergraben, bis sich vor der Seele des Grüblers „der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt in den Abgrund des ewig offenen Grabes". Das Übermaß ästhetischen Naturempfindens macht Werther, noch ehe er Lotte kennen gelernt hat, schon so unfähig zu allem Schaffen, daß er bei sehnsüchtiger Betrachtung des dampfenden Thals und der von Insekten belebten Halme ausruft: „Ich gehe darüber zu Grunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinung." Und im Vergleich zu der unendlichen Größe seines Gefühls erscheint ihm alle Thätigkeit in der Welt, die nicht aus Leidenschaft hervorgeht,

bereits
furt zu
Brent
suchte,
dem
nun a
doch
Vorli
schein

Bank
neigu
die N
des B

Bürgerpflicht.

6. März
1832

verda
„Iris
Einla
schlu
empf
wurd

Lumperei und Thorheit. Die Liebesleidenschaft gesellt sich dann nur als ein neues, wenn auch gefährlichstes Reizmittel den bereits das Seelenleben zerrüttenden Kräften zu. Wie weit Goethe davon entfernt war, diese Hingabe des ganzen Menschen und seiner Pflicht an das Gefühl zu verherrlichen, zeigt seine Warnung, der Leser möge durch das Büchlein nicht den Hang zu einem unthätigen Mißmut in sich vermehren, sondern von Werther wie von einem tröstenden, warnenden Freunde lernen, als ein Mann anders zu handeln.

Der kaiserliche Kritiker Napoleon I., der die französische Übersetzung „Werthers" nach Ägypten mitgenommen und siebenmal gelesen hatte, war demnach keineswegs im Rechte, wenn er es tadelte, daß nicht die Liebe allein, sondern auch der durch Ausschließung aus der adligen Gesellschaft und die Pedanterie des Gesandten gekränkte Ehrgeiz zu Werthers Untergang beitragen. Daß bei Jerusalem thatsächlich diese Kränkungen zu seinem letzten Entschlusse mitgewirkt haben, würde noch nicht den Dichter rechtfertigen, der das Zufällige der Wirklichkeit als Künstler zu beherrschen, nicht sklavisch sich ihm anzupassen hat. Zu der Charakteristik von Werthers Seelenleben, wie Goethe sie auf dem Hintergrunde seiner Tage bis in die kleinsten Züge zeichnen wollte, gehörte aber auch der Hinweis auf die Gebundenheit des bürgerlichen Lebens, die der feurigen Jugend der Geniezeit so unerträglich vorkam. Der Zwang dieser engen Verhältnisse steigert die Rousseausche Sehnsucht nach der Freiheit der Natur. Dieser Sehnsucht folgend, vertieft sich Werther erst in die Einfachheit der hellen Homerischen Welt und, wenn die Herbstnebel Thäler und Berge verhüllen, wie sein Gemüt sich immer mehr verdüstert, dann steigen Ossians Schatten, die von einer starken Leidenschaft erfaßten Gestalten der Urzeit, vor seinen geistigen Augen auf. Dem Rousseauschen Naturverlangen entspricht auch Werthers Vorliebe für den Verkehr mit Kindern und Leuten aus dem Volk. Der Bauernbursche, der, gleich Werther in Liebesleidenschaft befangen, seinen glücklichen Nebenbuhler niederschlägt, ist allerdings erst bei der Überarbeitung des Romans in den achtziger Jahren eingefügt worden. Die kleine Dorfgeschichte soll in künstlerisch beabsichtigtem Gegenbilde zeigen, wie dieselbe Leidenschaft, die sich bei Werther selbstzerstörend gegen ihren Träger richtet, bei dem von „des Gedankens Blässe" nicht angekränkelten Naturburschen in brutaler That gegen das Hindernis seiner Liebe sich entlädt.

Im übrigen fand Goethe bei der Überarbeitung am Inhalt seines Romans später beinahe nichts zu verbessern. Die Dichtung, die in jeder Zeile höchste Leidenschaft und tiefste Empfindung atmet, ging sogleich kunstvollendet aus der Seele ihres Schöpfers hervor. Dem stummen, unklaren Gefühl von Tausenden hat „Werther" in seinem glühenden Naturempfinden, seinem markdurchwühlenden Sehnsuchtsdrange das die Spannung lösende Wort gegeben. Die Geniezeit fand hier ihr Fühlen und ihre eigenste, unwiderstehlich mit fortreißende Sprache. Mochte die theologische Unduldsamkeit eines Göze in Bannschriften und Nicolais „Berliner Geschmäcklerpfaffenwesen" in der Parodie von „Freuden des jungen Werthers" gegen die allgemeine Begeisterung Verwahrung einlegen; mochte selbst Lessing es für wünschenswert halten, mit einem „Werther der Bessere" davor zu warnen, daß die poetische Schönheit des warmen Produktes nicht die empfindsame Schwärmerei noch schädlich überhitze: die Streitschriften, Parodien, Balladen, Dramen, Nachahmungen sind nur ebenso viele Zeugnisse von dem ungeheuren Eindruck des Werkes. Selbst die weltschmerzlichen Dichtungen des 19. Jahrhunderts stehen noch unter „Werthers" Eindruck. Hervorragende Werke der italienischen und französischen Romandichtung, wie Foscolos „Ultime lettere (letzte Briefe) di Jacopo Ortis"(1799), Chateaubriands „Atala" und Mussets „Confession d'un Enfant du Siècle" (Beichte eines Weltkinds) zeigen deutliche Einwirkungen des Goetheschen Romans.

Lessing hat einmal gespottet, sobald man den Deutschen eine Blume zeige, sei ihre erste Frage: darf ich sie nachmachen? Wenn schon Klopstocks „Messias" die nachahmenden Geister hinter sich hergezogen hatte, so flutete hinter Goethes „Götz" und „Werther" eine meist seichte, aber langhingestreckte Welle von Ritterdramen und empfindsamen Romanen nach. Nur als Masse sind diese Romane zur Kennzeichnung des Zeitgeschmacks und der Bedeutung des Goetheschen Vorbildes wichtig. Einzeln genommen können sie wenig Teilnahme erregen. Bei den Zeitgenossen fand von allen Wertheriaden den weitaus größten Beifall und weckte die meisten

Thränen die rührende Klostergeschichte „Siegwart“ (1776) des Ulmer Predigers Johann Martin Miller. Seine ehemaligen Göttinger Freunde waren freilich nicht sehr erbaut, als der zarte Minnesänger (vgl. S. 560) sich zu einem Vielschreiber auswuchs, der mit den gröbsten Mitteln auf Rührung hinarbeitete. Zu den besseren und eigenartigen Romanen, die „Werthers“ Einwirkung aufzeigen, gehört dagegen das „Leben des guten Jünglings Engelhof“ (1781) von Lorenz von Westenrieder (1754—1839), dem bayrischen Geschichtschreiber.

Der Münchener geistliche Rat, der sich in seiner Münchener Dramaturgie als fähiger Schüler Lessings zeigte und durch Wochenblätter, Abhandlungen und Dichtungen die Aufklärung in seinem arg zurückgebliebenen Vaterlande eifrig zu fördern suchte, hat in „dem ersten guten Roman in Bayern“ sich nicht mit Entlehnungen aus Goethes und Rousseaus Dichtung begnügt. Er schildert in dem Leben und Leiden des armen jungen Hofmeisters, der von seiner gräflichen Schülerin geliebt und deshalb von ihrer stolzen Familie grausam verfolgt wird, in düsteren Farben die Zustände seiner Heimat. Den Gesinnungen der bayrischen Patrioten in den Tagen, da Kurfürst Karl Theodors geplanter Verkauf seines Landes an Kaiser Joseph durch das Eingreifen des großen Preußenkönigs verhindert wurde, entspricht es, daß Westenrieder einen nach Tellheims Vorbild handelnden preußischen Offizier als Retter des armen Engelhardt einführt. Den Tendenzen der Sturm- und Drangzeit schließt sich Westenrieder im „Engelhof“ an mit der Anklage gegen den ungebildeten Adel und die Beamtenwillkür, im Roman wie in der kleinen Erzählung „Henriette Foley“ durch Erregung des Mitleids für Kindesmörderinnen. An Herder erinnert Westenrieder, wenn er für die Lieder eintritt, die das Volk in der Stube und auf dem Felde singt, die das Volk noch stark und fähig machen, dauernde Eindrücke zu erhalten.

Als Direktor der historischen Klasse an der Münchener Akademie der Wissenschaften hat Westenrieder später die Freundschaft verleugnet, die 1781 den Verfasser des „Engelhof“ mit dem philosophischen Dichter des „Woldemar“, mit Friedrich Heinrich Jacobi (1743—1819) verband. Durch seine beiden Romane „Aus Edward Allwills Papieren“ (1775) und „Woldemar“ (1777) würde der jüngere Bruder des Graziendichters Johann Georg Jacobi (vgl. S. 517) nur wenig aus der Schar der dem „Werther“ folgenden Romanschriftsteller hervorragen. Goethe selbst, der den Freund aufgefordert hatte, was sich in ihm rege und bewege, in irgend einer Form darzustellen, fand trotz aller Liebe zu dem Verfasser den „Geruch dieses Buches“ von unleidlicher Prätention. Aber der Widerstreit der Pflichten und Gefühle, den Woldemar siegreich besteht, indem er erst nach seiner Eheschließung zu spät erkennt, daß sein Interesse für Henriette nicht Freundschaft, sondern Liebe sei, veranlaßt tiefere Teilnahme, wenn wir in dem Reichtum des Romans an edlen Empfindungen Erlebnisse Jacobis und seiner Nächsten selbst leise versteckt finden. Der Gefühlsphilosoph Jacobi, der um das Verständnis Spinozas sich entschiedene Verdienste erworben hat und aus persönlichem Bedürfnisse nach den gewohnten christlichen Anschauungen doch immer wieder von dem folgerichtigen spinozistischen Pantheismus abschwenkte, gehört zu den charakteristischen Gestalten der Geniezeit.

Goethe war ursprünglich den empfindsamen Jacobis grimmig feind. Aber weibliche Vermittelung leitete bei dem Dichter eine freundlichere Stimmung in die Wege, so daß er auf der im Juli 1774 mit Lavater unternommenen Rheinreise sich kurz entschloß, Friedrich Jacobi auf seinem Gute Pempelfort bei Düsseldorf aufzusuchen.

Als Jacobi hörte, daß Goethe in seiner Lebensbeschreibung jener Schließung ihres Freundschaftsbundes gedenken wolle, da standen ihm noch Ende 1812 lebhaft vor Augen jene Stunden „zu Bensberg und der Laube, in der du über Spinoza, mir so unvergeßlich, sprachst; des Saals in dem Gasthofe zum Geist, wo wir über das Siebengebirg den Mond heraufsteigen sahen, wo du in der Dämmerung auf dem Tische sitzend uns die Romanze: ‚Es war ein Buhle frech genug‘ und andere hersagtest. Welche Stunden! Welche Tage! Um Mitternacht suchtest du mich noch im Dunkeln auf — Mir wurde wie eine neue Seele. Von dem Augenblick an konnte ich dich nicht mehr lassen.“

Den ganzen unwiderstehlichen Zauber, der von dem „Götterjüngling" ausging, hat Jacobi damals so tief empfunden, daß alle Gegensätze, die später in ihren Anschauungen über Gott und Natur hervortraten und Goethe gelegentlich sogar zu scharfer Abwehr bestimmten („Groß ist die Diana der Epheser", 1812), doch die Freunde nicht dauernd trennen konnten. Aber Jacobi war bei jenem ersten Zusammentreffen keineswegs der bloß Empfangende. Goethe hatte von Hause aus weder besonderes Bedürfnis noch Zutrauen der Philosophie gegenüber empfunden. In den frischen Straßburger Tagen faßte er heftige Abneigung gegen die graue, totenhafte Philosophie der französischen Materialisten und Encyklopädisten. In Spinozas Ethik erst erkannte er das seinem wunderlichen Wesen zusagende Bildungsmittel, nach dem er sich in aller Welt umgesehen. In der grenzenlosen Uneigennützigkeit der spinozistischen Ethik fand er die Beruhigung seiner Leidenschaften und „eine große freie Aussicht über die sinnliche und sittliche Welt".

Jacobi aber war an schulmäßiger philosophischer Bildung dem Dichter entschieden überlegen und wohl im stande, ihn tiefer in das Verständnis des „heiligen Spinoza" einzuführen. Und anderseits durfte wieder Jacobi, als er 1785 in Briefen „Über die Lehre des Spinoza" den Inhalt seiner wichtigen Unterredungen mit Lessing (Juli 1780) über den Spinozismus gegen Mendelssohns Mißverständnisse verteidigte, Goethes Hymnen „Das Göttliche" („Edel sei der Mensch, hilfreich und gut") und „Prometheus" als kaum entbehrliche Belege in seine Schrift aufnehmen. Goethes Prometheus-Hymnus, den Lessing sofort als spinozistisch bezeichnete, hatte den Ausgangspunkt des Gespräches zwischen Jacobi und Lessing gebildet, in dem dieser erklärte, wenn Spinozas Lehre auch ein schlechtes Heil sei, er wisse kein besseres.

Als Goethe den milden, liebenswürdigen Rheinländer Jacobi, in dem philosophische Einsicht und Glaubensbedürfnis, geniales Streben und weibliche Weichheit nebeneinander lagen, besuchte, da waren seine Reisebegleiter der glaubensstarke Züricher Pfarrer Johann Kaspar Lavater (1741—1801) und der rationalistische Pädagog Basedow (vgl. S. 537). Schon der junge Goethe, der in seinem kirchengeschichtlichen Epos vom „Ewigen Juden" Ahasver zu Spinoza leiten wollte, wußte in den verschiedensten Menschen, die ihm näher traten, das rein Menschliche zu würdigen und in den Kreis seiner eigenen Weltanschauung zu ziehen.

Zwei kleine theologische Schriften Goethes (1773) hatten zuerst die Aufmerksamkeit des überall Verbindung suchenden, rastlosen Zürichers auf den jungen Frankfurter Advokaten gelenkt. Lavater hatte durch sein heldenhaftes Auftreten gegen einen der patrizischen Vögte, welche die schweizerischen Landgemeinden tyrannisierten, zuerst in Zürich Aufsehen und Feindschaft geweckt. Die „Schweizerlieder", die er 1767 für die helvetische Gesellschaft dichtete, fachten den schweizerischen Patriotismus an und wurden viel gesungen. Aber wie viel Lavater auch in Reimen und Hexametern an geistlichen Liedern, Epen, Dramen schrieb, zum Dichter fehlte ihm außer dem Formtalent noch manches, wenngleich die Macht seiner Persönlichkeit und die Stärke seines Christusglaubens selbst aus seinen poetischen Arbeiten die Zeitgenossen ansprach. Größeren Eindruck erzielte er mit dichterisch angehauchten Prosawerken, wie den vielverbreiteten „Aussichten in die Ewigkeit" (1768—78), den Predigten und Sendschreiben, die er an seine über ganz Deutschland und Dänemark verstreuten Freunde und Gläubigen erließ.

Ganz außerordentlich, ja einzig war das Zutrauen, das Lavater als frommer und uneigennütziger Gewissensberater in allen Kreisen, nicht zum mindesten an den deutschen Fürstenhöfen genoß. Lavater hatte sich in ein ganz persönliches Verhältnis zum Heiland hineingelebt; er war überzeugt, durch die Macht des Gebetes müßten sich noch immer wie in der Apostelzeit Wunder erzwingen lassen. Und seine Wundersucht wie sein von Unwürdigen leicht erschwindeltes

Vertrauen bereiteten ihm und seinen kritischeren Freunden genug Ärgernis. Von der strengen Kirchenlehre wich der bibelgläubige Magus des Südens, wie man ihn im Hinblick auf Hamann, den Magus im Norden, wohl nannte, nicht viel weniger ab als Hamann selbst. Der gemeinsame Gegensatz gegen die Aufklärung und die Forderung, alles vom religiösen Gefühl als dem erwärmenden Mittelpunkt des ganzen Lebens abhängig zu machen, verbindet wirklich den Königsberger und Züricher Propheten, so verschieden sie sonst als Personen und in ihrer Denkweise erscheinen. Es bezeichnet Lavaters ganz individuelles Christentum, wenn er sagt: „Der ist kein Christ, der nicht mit dem Geiste des Herrn so gesalbt ist, daß er sich durch irgend etwas Gutes, Göttliches, der bloßen Natur Unerreichbares, Unnachahmbares auszeichnet und als einen Vertrauten der Gottheit bei allen Verehrern des Evangeliums legitimiert.“ Lavaters Geringschätzung „der bloßen Natur“ mußte schließlich zum Bruch zwischen den in der begeisterten Geniezeit innig verbundenen Freunden treiben, so gewaltig auch der Zauber war, der von Lavaters Persönlichkeit ausging.



Johann Kaspar Lavater. Nach dem Aquarell von H. Lips (1789), in der k. k. Familien-Fideikommißbibliothek zu Wien.

Noch 1779 hatte Goethe von Zürich aus an Frau von Stein geschrieben, die Trefflichkeit dieses Menschlichsten aller Menschen spreche kein Mund aus. Es sei eine Kur, um diesen ganzen, wahren Menschen zu sein, der in der Häuslichkeit der Liebe lebe und strebe. Und nur zwölf Jahre später wenden sich Goethes Epigramme voll Bitterkeit gegen den hochmütigen Schwärmer und betrogenen Schelm. Das war der im Grunde edle und durchaus selbstlose Lavater nicht; er hat im Gegenteil in den späteren Revolutionsstürmen ebenso überzeugungstreu der demokratischen wie in seiner Jugend der oligarchischen Willkür die Stirn geboten. Und seine tödliche

Verwundung zog er sich zu, als er während des Züricher Straßenkampfes zwischen Franzosen und Russen, seinem Amte getreu, den Kriegern Trost und Hilfe spenden wollte.

Als Lavater im Juni 1774 nach Frankfurt kam, hatte er bereits als Vorkämpfer der Physiognomik in weiten Kreisen überschwenglichen Beifall und von einzelnen, wie Lichtenberg, scharfen Widerspruch erfahren. Die durch Lavaters Büchlein „Von der Physiognomik" (1772) versprochenen Aufschlüsse über die Charaktere und das Seelenleben der Menschen aus ihren Gesichtszügen erschienen der nach Neuem verlangenden Zeit wie eine geheimnisvolle Offenbarung. Überall gab sich begeisterte Teilnahme für das angekündigte Hauptwerk kund, dessen „Erster Versuch", ungeduldig erwartet, 1775, dessen vierter Teil 1778 erschien: „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe" französische Ausgabe 1806). Das Werk hat den Malern, die Lavater für Herstellung der Porträts beschäftigte, freilich mehr Nutzen gebracht als der Menschenkenntnis. Der rhapsodisch in allgemeinen Ausdrücken sich begeisternde Lavater war nicht fähig, feste Grundsätze aufzustellen. Erst durch die Schädellehre (Phrenologie) des Arztes Franz Joseph Gall, die am Schlusse des Jahrhunderts ähnliche Teilnahme in weiteren Kreisen weckte wie Lavaters Gesichtslehre (Physiognomik) in den siebziger Jahren, erhielt das unklare Streben eine festere Grundlage. In Lavaters Physiognomik selbst ging der Versuch einer naturwissenschaftlichen Vertiefung von Goethe aus, der zu den drei ersten Bänden außer dem „Lied eines physiognomischen Zeichners" noch eine Reihe von Beiträgen lieferte. Indem Goethe unter Berufung auf Aristoteles den Menschenköpfen „Tierschädel" gegenüberstellte, betrat er zum erstenmal das Arbeitsgebiet der vergleichenden Anatomie, auf dem er in der Folge die wichtige Entdeckung über den den Menschen und Tieren gemeinsamen Zwischenknochen machen sollte.

In den reichbewegten vier Jahren, die zwischen der Rückkehr aus Straßburg und der Übersiedelung nach Weimar (August 1771 bis November 1775) liegen, fand Goethe noch keine Zeit für seine späteren Lieblingsstudien in den verschiedenen Reichen der Natur. Sein Beruf in Frankfurt, die Advokatenpraxis, nahm ihn freilich am wenigsten in Anspruch; willig unterzog sich der Vater der eigentlichen Arbeit. Die Rheinreise mit Lavater und Basedow im Sommer 1774, eine erste Schweizerreise mit den beiden Grafen Stolberg, die ihn nach Zürich („Auf dem See") führte und vom Gotthard beinahe nach Italien hinablockte (Mai bis Juli 1775), unterbrachen neben kleineren Ausflügen den Aufenthalt in der Vaterstadt. Und seit der „Götz" den Namen des Dr. Göthe durch ganz Deutschland verbreitet hatte, lösten auch berühmte Besucher in der santa casa, wie Wieland später Goethes Geburtshaus nannte, einer den andern ab. Als der vornehmste erschien Klopstock im Oktober, als der wichtigste Major von Knebel im Dezember 1774, denn er vermittelte des Dichters Bekanntschaft mit den durchreisenden weimarischen Prinzen, denen Goethe dann noch nach Mainz folgte. Wie Lavater, die Stolbergs und Jacobi, so kamen auch Boie, Gerstenberg, Schönborn, Basedow, Zimmermann, um den Dichter und seine noch ungedruckten Werke kennen zu lernen. Und sie alle verkündeten auch begeistert das Lob der Dichtermutter, Frau Ajas. Mit Lenz in Straßburg, Herder in Bückeburg dauerte die briefliche Verbindung fort, in Frankfurt selbst fanden sich jüngere Dichter (Klinger, Wagner) zusammen, nachdem die „Frankfurter gelehrten Anzeigen" im Jahre 1772 das Banner einer neuen, jugendlichen Schule aufgepflanzt, einen ersten Sammelpunkt für den rheinischen Schriftstellerkreis geschaffen hatten. Merck leitete die frische, rücksichtslos dreinfahrende Kritik des rasch zu Ansehen und Einfluß gelangenden Blattes.

Aber die kritische Thätigkeit gewährte dem jungen Goethe und seinen Freunden doch nicht eine Befriedigung, wie einst Lessing in ihr gefunden hatte. Wenn Goethe im Oktober 1771 eine Rede „zum Schäkespears Tag" ausarbeitet, so erklärt er, noch zur Zeit habe er wenig über Schäkespearen gedacht; „geahndet, empfunden wenn's hoch kam, ist das höchste wohin ich's habe bringen können". „Mein Nisus vorwärts", schrieb er zur Zeit der ersten Arbeit an seinem

„Gottfried von Berlichingen", „ist so stark, daß ich selten mich zwingen kann, Atem zu holen." Wie von Goethes ganzem Leben, so gilt auch von dieser überquellenden Jugendzeit das oft angeführte Wort: „Was Goethe sprach, war größer, als was er schrieb, und was er lebte, größer, als was er sprach." Er selber meinte beim Rückblick auf jene Tage, von dem Bunde der Jugend und Produktivität hätte man das Außerordentlichste fordern können. Die glücklich vollendeten Werke allein geben keine genügende Vorstellung von der unerschöpflichen, jugendatmenden Dichterkraft, die sich in Entwürfen und einer Fülle kleinerer Dichtungen bethätigte.

Am unmittelbarsten und anschaulichsten versetzen uns noch die Briefe, am lebendigsten die auch psychologisch interessantesten an Gustchen, die von Goethe nie gesehene Schwester der Grafen Stolberg, in das Gären und Stürmen dieser leidenschaftsbewegten Schaffenszeit, während der des Dichters glühend Herz „all die Schmerzen, die unendlichen, ganz, all die Freuden, die unendlichen, ganz" durchwühlten. „Kein Spiegel ist das der Eitelkeit", schreibt er an die Karschin, „was ein Brief der von wunderbaren Verhältnissen gedrängten Seele ist." Aber es war auch ein volles Dasein, des Lebens wert, dies, wie Lenz es aussprach, „Lieben, hassen, fürchten, zittern, hoffen, zagen bis ins Mark".

Gerade diese Erregung schien der genialen Jugend den Wert des Lebens auszumachen. Als sich Klingers Freundin Albertine Grün, bangend vor der Erschütterung, die ihr „Stella" bereiten würde, ein paar Maß kaltes Blut wünschte, widerrief sie dies gleich: „Doch nein! Pfui Henker. Ich wollte nicht ein Tröpfchen warmes Blut für eine ganze Maß kaltes geben. Kommen wir durch unsere Schwärmerei um, nun so sterben wir den Tod eines Käfers, der sich die Flügel am Licht verbrennt."

Ob der junge Goethe, wenn die Sonne die in seinem Dachzimmer aufgestellten Statuen der ewig lebenden Griechengötter im Morgenglanz umstrahlte, „Andacht liturgischer Lektion im heiligen Homer" las, oder ob er, von Klopstocks Predigt angefeuert, auf den Schrittschuhen — wie Klopstock das Wort gebildet haben wollte — als kühnster Wager über die krachende Eisbahn sorglos dahinflog, immer hegte er in sich das göttliche Gefühl überschäumender Lebens- und Schaffenskraft. Wie er nach der Lesung Shakespeares seine Existenz aufs lebhafteste um eine Unendlichkeit erweitert empfand, so fühlte er sich glücklich beim Eindringen in den Palast der Pindarischen Dichtung. Da spürte er seine Brust sich weiten und erkannte, daß jeder Künstler plastisch gestalten müsse, was seine Seele bewege. „Wenn du kühn im Wagen stehst, und vier neue Pferde wild unordentlich sich an deinen Zügeln bäumen, du ihre Kraft lenkst, den Austretenden herbei-, den Aufbäumenden hinabpeitschest, und jagst und lenkst, und wendest, peitschest, hältst und wieder ausjagst, bis alle sechzehn Füße in einem Takt ans Ziel tragen — das ist Meisterschaft, ἐπικρατεῖν."

So stand der junge Goethe selbst mitten im Leben, so suchte er es in sich zu fassen, zu bewältigen und in der Dichtung wiederzugeben, in schlicht volkstümlich empfindenden Liedern wie in den mächtigen freien Rhythmen tiefsinniger Hymnen, in den Briefen Werthers wie in der tragischen Ergriffenheit und der ausgelassenen Satire seiner Dramen. „O wenn ich jetzt nicht Dramas schriebe, ich ging' zu Grunde", ruft Goethe im März 1775, während er an „Stella" und „Faust" arbeitete, in einem Briefe an Gustchen aus.

Wie wenig das bisher im deutschen Drama Geleistete samt den vielgefeierten französischen Vorbildern den Anforderungen an Wahrheit und Leben im Drama entsprach, das hatte Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie" überzeugend nachgewiesen. Er zuerst hatte Shakespeares Schatten aufgerufen, um an seiner Größe Corneille und Voltaire, Cronegk und Weiße zu messen. Aber wenn er auch hervorgehoben hatte, daß unsere älteren Bühnenstücke sehr viel Englisches gehabt hätten, so war doch noch kein Versuch einer Nachbildung des freien, großen Ganges der Shakespeareschen Tragödie gewagt worden. Erst Gerstenberg (vgl. S. 545) suchte in seiner Tragödie „Ugolino" (1768) in der Vorführung des Schrecklichen auf der Bühne, durch Aufwühlung von Mitleid und Grausen Shakespearesche Wirkungen zu erreichen.

Die Unthat des Parteihasses, die Dante im grausen Höllenschlund uns als geschehen erzählt, läßt der deutsche Dramatiker vor unseren Augen vor sich gehen. Der in den Hungerturm eingeschlossene ehemalige Herrscher von Pisa soll mit allen seinen Söhnen vom heldenmütigen ältesten bis zum sechsjährigen Kinde unter ausgesuchten Seelenqualen langsam verschmachten. Die Kunst, mit der Gerstenberg dies eine Grundthema durch fünf Akte hindurch mit so mannigfaltiger Wahrheit ausführt, erregte noch 1805 Goethes Bewunderung. Aber Lessings Urteil traf die Fehler des Trauerspiels, wenn er erklärte, schon bei der Lesung sei ihm sein Mitleiden zur Last und schmerzhaften Empfindung geworden. Das Stück ist handlungsarm wie Klopstocks „Hermannsschlacht". Als Graf Schack in seinen „Pisanern" (1872) Dantes Erzählung von Ugolinos und Erzbischof Ruggieris Haß dramatisierte, hat er Ugolinos Herrschaft, Schuld und Sturz uns miterleben lassen und dann in einer einzigen kurzen Szene das Kerkerelend ausgemalt, das den alleinigen Inhalt von Gerstenbergs ganzem Drama ausmacht.

Gerstenberg konnte aber nur die Schlußkatastrophe aus Ugolinos Geschichte, nicht, wie Schack es that, diese selbst vorführen, weil er trotz seiner Shakespeare-Begeisterung sich noch an die Form des französischen Trauerspiels band, die Einheit von Ort, Zeit und Handlung wahren wollte. Erst Goethe vollzog unter dem frischen Eindruck Shakespeares, wie er in Straßburg ihn unter Herders Anleitung erfaßt hatte, den Bruch mit dem klassizistischen Drama. Noch in den beiden letzten Monaten des Jahres 1771 vollendete Goethe in Frankfurt die Niederschrift der „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisiert" (zum ersten Male veröffentlicht 1832). Er war sich aber trotz seiner Leidenschaft für die Rettung des Andenkens eines der edelsten Deutschen gleich nach Abschluß der Arbeit klar, daß eine „radikale Wiedergeburt" geschehen müsse, wenn das Stück zum Leben eingehen solle. Nach dem Eintreffen von Herders Urteil wurde das Stück im Februar und März 1773 „eingeschmolzen, von Schlacken gereinigt, mit neuem, edlerem Stoff versetzt und umgegossen". Nur schwer überwand Goethe auf Mercks Andrängen hin seine Scheu vor der Öffentlichkeit und gab, da sich im buchhändlerreichen Deutschen Reiche so wenig für den „Götz" wie sieben Jahre später für die „Räuber" ein Verleger fand, im Juni 1773 im Selbstverlage heraus: „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel."

Der Hauptgesichtspunkt, von dem Goethe bei der Umarbeitung ausging, kommt bereits im Unterschied der beiden Titel — dramatisierte Lebensgeschichte und Schauspiel — zum Ausdruck. Herder hatte erläutert, daß bei Shakespeare nur „das Ganze eines Ereignisses, einer Begebenheit", nicht, wie bei den Griechen, „das Eine einer Handlung herrscht". Goethe aber faßte bei der ersten Niederschrift nicht das Ganze einer merkwürdigen Begebenheit, sondern, wie sein Freund Lenz in seinen „Anmerkungen übers Theater" es vom Trauerspiel verlangte, eine merkwürdige Person mit allen ihren Nebenpersonen, Interessen, Leidenschaften, Handlungen als Inhalt des Dramas ins Auge. Der Dichtung erwuchs wohl ein unschätzbarer Gewinn, indem hier vom Hauptschelden bis herab zum Zigeunerbuben und Mörder des heimlichen Gerichts lauter lebensvolle Menschen auftraten. Jedem einzelnen ward voller Raum gegeben, sich seiner Eigenart und Leidenschaft gemäß zu bethätigen, um seiner selbst willen da zu sein. Allein das Drama war durch die Selbständigkeit aller dieser Nebenpersonen und der Auftritte, die sie, um sich auszuleben, bedurften, eben wirklich nur dramatisierte Geschichte geworden. „Shakespeare hat Euch ganz verdorben", schrieb Herder nach Lesung des „Gottfried" an seinen Straßburger Schüler. Wenn Goethe und Lenz sich zur Rechtfertigung auf Shakespeares englische Historiendramen beriefen, so waren sie im Irrtum, denn in ihnen liegt die Einheit keineswegs bloß in der Person des Königs, nach dem das Stück benannt ist. Goethe aber gestand es wenigstens von der sinnverwirrend schönen Adelheid von Walldorf selbst ein, daß ihm die Gestalten seiner Dichtung gleichsam über den Kopf gewachsen seien. In der Umarbeitung suchte er deshalb die allzu üppig gediehenen Zweige überall zu stutzen, um den mächtigen Stamm selbst nicht zu sehr zu verdecken. Dichterisch hat das Werk dabei manche Einbuße erlitten, wenn auch durch wiederholtes Quellenstudium die Sprach- und Stilreinheit im „Götz" dem „Gottfried" gegenüber Fortschritte gemacht hat. Das Absichtliche mancher Szenen oder, wie Goethe selbst sagt, das bloß Gedachte (nicht Empfundene) der ersten Niederschrift sollte durch die Umarbeitung beseitigt werden.

Von einer Untersuchung des Aufbaus der Shakespearischen Dramen, wie sie dann im „Wilhelm Meister“ erfolgte, waren Goethe und seine dichtenden Jugendgenossen weit entfernt. Bei Ausarbeitung des „Gottfried“ wie des „Götz“ meinte Goethe, in dem schönen Raritätenkasten des Shakespearischen Theaters könne von Plänen nicht die Rede sein. Der Zusammenstoß unseres Wollens mit dem notwendigen Gange des Ganzen sei der geheime Punkt, um den sich das Drama zu drehen habe. Als kräftigen Selbsthelfer in dem Kampfe aller gegen alle hat Goethe seinen Jugendhelden noch in den Versen des „Maskenzugs“ von 1818 charakterisiert.

Aus der „Lebensbeschreibung des Herrn Gözen von Berlichingen“ (Nürnberg 1731), wie sie von dem alten Haudegen (1480—1562) in seinen letzten Lebensjahren selbst aufgezeichnet worden war, hatte Goethe die biedere Kraftnatur des kampflustigen, kaisertreuen Fürsten- und Pfaffenfeindes liebgewonnen. Das Reichsgericht, wie der Dichter es zwischen der ersten und zweiten Bearbeitung seines Dramas kennen lernte, war danach angethan, ihm die Auflehnung des freiheitsliebenden Ritters gegen Landfrieden und Gerichtsordnung in noch günstigerem Lichte erscheinen zu lassen. Und mit dem scharfen Angriff auf das römische Recht in der ersten Szene am Bamberger Bischofshofe hat Goethe nicht bloß seinen eigenen und den Zeitgenossen Berlichingens aus der Seele gesprochen.

Goethes „Götz“ ist die erste Dichtung, in der durch Erschließung der geschichtlichen und sprachlichen Quellen (Luther und Hans Sachs) wirklich der Geist einer verschwundenen Epoche wieder Fleisch und Blut annimmt, zugleich aber das stürmische Verlangen der eigenen Zeit des Dichters vollen Ausdruck findet. Ein Stück deutscher Geschichte, menschlichen Treibens, Wollens, Kämpfens und Irrens wird in den frischen Bildern aus der wildbewegten Ausgangszeit des Mittelalters lebendig. Aus Justus Mösers „Patriotischen Phantasien“ und „Osnabrückischer Geschichte“ (vgl. S. 534) hat Goethe zuerst die Teilnahme und das geschichtliche Verständnis für eine deutsche Vergangenheit gewonnen, die nicht in der nebeligen Ferne des Teutoburger Waldes lag, sondern noch fortwirkte in der zähen Ständegliederung des heiligen römischen Reiches deutscher Nation.

Nicht an politische Forderungen, sondern an die zwanglose Bethätigung persönlicher Kräfte dachte Goethe, als er die in Jaxthausen Belagerten als letztes Wort den Ruf erheben ließ: „Es lebe die Freyheit!“ Aber der Ruf durchtönt die ganze Sturm- und Drangzeit, er klingt mächtiger wieder, wenn Karl Moor mit seinen Räubern als Rächer der niedergedrückten Menschheit in den böhmischen Wäldern den Schergen des morsch gewordenen Feudalstaates siegreichen Widerstand entgegensetzt. Als Auflehnung gegen die Unterdrückung der Natur erscheint dem Dichter des „Götz“ auch die Reformation, wenn er seinen Bruder Martin den Zwang, „nicht Mensch sein zu dürfen“, beklagen läßt. Und auf Götzens Burg bringt er uns dann das edle, fürtreffliche Weib, ein Abbild seiner eigenen Mutter, in ihrem hausfraulichen Wirken nahe, wie er uns die murrenden Bauern in der Schenke, den Bischof und seine Hofschranzen beim Schachspiel, Götz und Selbitz mit ihren Knechten im Kampfgetümmel vor Augen stellt. Die von der widerscheinenden Glut der adligen Schlösser unheimlich beleuchteten paar Szenen des Bauernaufstandes enthalten mehr geschichtliches Leben als die sechs Akte, mit denen Gerhart Hauptmann Goethes Werk und Helden durch seinen naturalistischen Worthelden „Florian Geyer“ überbieten wollte.

Was Goethes „Götz“ für die Entwickelung der historischen Dichtung bedeutet, geht zur Genüge aus der einen Thatsache hervor, daß Walter Scott, der Verfasser der „Waverley Novels“, seine Geschichtsdichtungen 1799 mit der Übersetzung des „Goetz of Berlichingen with the Iron Hand“ einleitete. Am Eingang des neuen Jahrhunderts pries Schiller beim Rückblick auf die Entwickelung des deutschen Dramas Goethe dafür, daß er durch seinen „Götz“ den

einschnürenden Zwang falscher Regeln gelöst, zu Wahrheit und Natur zurückgeführt habe. Die Dichtung des „Götz von Berlichingen" war eine befreiende That. Erst mit dem „Götz" erlangt die ausgesprochene nationale Richtung und das Charakteristische in der Dichtung das Übergewicht, beginnt das international klassizistische Dichtungsideal endgültig zu erblassen. Wie Wilhelm Meister durch die Blicke in Shakespeares Welt mehr als durch irgend etwas anderes sich geneigt fühlte, in der wirklichen Welt schnellere Fortschritte vorwärts zu thun, so gewann die deutsche Dichtung durch den Anschluß an Shakespeare eine größere und freiere Auffassung von Natur und Geschichte, erweiterten sich ihr die Mittel für Darstellung der Menschen und ihrer Leidenschaften. Aus Shakespeares Werken lernten die Dichter, die ganze Fülle der Wirklichkeit und Möglichkeit im Spiegel der Poesie wiederzugeben.

Nicht so günstig wirkte die durch den „Götz" gewonnene Freiheit auf das Theater. Zwar die Erklärungen der Kritiker, unter ihnen Wielands, über die Unmöglichkeit einer Aufführung des Schauspiels wurden sehr rasch widerlegt durch die Thatsache der ersten Aufführung, welche die Truppe von Gottfried Heinrich Koch am 12. April 1774 mit Glück wagte. Andere Theater ahmten ziemlich rasch das Berliner Beispiel nach. Durch das Ritterdrama bürgerte sich zuerst neben dem bis dahin allein herrschenden französischen Kostüme ein historisches, das sogenannte altdeutsche, auf unseren Bühnen ein. Allein das Mißverhältnis zwischen der Schwerfälligkeit der üblichen Theaterdekorationen und dem raschen Szenenwechsel, den die shakespearisierenden Dramatiker forderten, mußte ungünstige Folgen für das unerläßliche Zusammenwirken von Dichtung und Theater zeitigen. Die Dichter und in späterer Zeit auch die ästhetischen Shakespeare-Enthusiasten berücksichtigten nicht genug, daß Shakespeare eine kulissenlose Bühne vor Augen hatte. Gerade der wirklich dramatische Dichter wird bei seiner Arbeit auch die technischen Darstellungsmittel und -grenzen ins Auge fassen. Goethe schrieb aber allein für den dritten Akt des „Götz" neunzehn Verwandlungen vor, ebenso viele, wie Shakespeare für den ganzen „König Lear" annimmt. Als Leiter der Weimarischen Bühne hat sich Goethe in der Folge selber mit Bühneneinrichtungen seines ungestüm fessellosen Jugendwerkes abgequält, ohne daß es ihm mit einem der drei verschiedenen Versuche völlig gelungen wäre.

Wie bei Shakespeares eigenen Werken mußte dann auch bei denen seiner deutschen Nachahmer der Notbehelf der Bühneneinrichtung üblich werden. Die ohnehin gefährliche Neigung der Schauspieler, das Werk des Dichters nach ihrem Gutdünken abzuändern, erhielt durch diese unvermeidlichen Bearbeitungen erst recht Nahrung. Goethe selbst hatte bei Niederschrift seines „Götz" überhaupt nicht an die Bühne gedacht. Er war weit entfernt davon, einseitig diese schrankenlose Freiheit der Form als Muster aufzustellen. Nur in dem lebensfreudig heldenhaften „Egmont", den er zwei Jahre nach Veröffentlichung des „Götz" begann, in Frankfurt aber nur bis zum dritten Aufzug förderte, schien ein Gegenstück zum Ritter mit der eisernen Hand zu entstehen. Während die Nachahmer sich um seinen „Götz" drängten und seine Regellosigkeit zum Vorbild nahmen, schuf Goethe aus den Memoiren des französischen Figaro-Dichters Beaumarchais sein bühnengerechtes Trauerspiel „Clavigo" (1774).

Goethe erzählt, daß Merck, der etwas Berlichingisches erwartet hatte, mit dem Stücke, das so auch ein anderer machen könnte, unzufrieden gewesen sei. Es hätte aber schwerlich zu jener Zeit ein anderer die Fähigkeit besessen, ein so wirksames Bühnenwerk aus der einfachen Geschichte zu gestalten, daß Caron de Beaumarchais den Bibliothekar und Schriftsteller Clavigo in Madrid zur Einhaltung eines seiner Schwester gegebenen Heiratsversprechens zu zwingen suchte und dann gesellschaftlich unmöglich machte. Die im Elsaß gehörte deutsche Volksballade von dem Herrn, der an der Bahre der von ihm verlassenen Geliebten sich selbst den Tod gibt, lieferte dem Dichter einen tragischen Abschluß für die im Sande

verlaufende Geschichte des gewandten und ruhmredigen Pariser Abenteurers. Der Gedanke an die verlassene Friederike gab den Selbstvorwürfen Clavigos und den Klagen der schwindsüchtigen Marie Beaumarchais die Wärme des Selbsterlebten. In den ehefeindlichen Ratschlägen des welterfahrenen Karlos an den erfolgreichen Schriftsteller Clavigo vernimmt man ganz deutlich Mercks wohlmeinende Mentorstimme. Die ganze Handlung spielt sich rasch und völlig natürlich ab und übt gerade dadurch auch als Ganzes eine mächtige Bühnenwirkung aus, während Goethe sich sonst nur in einzelnen Szenen seiner Dramen, nicht in ihrer Gesamtanlage, als Theaterdichter bewährt. In der Ausmalung von Mariens Sterbeszene, die etwas an den Tod der Lessingischen Sara erinnert, weist Goethe der Darstellerin eine Aufgabe zu, wie sie sonst als Besonderheit des neueren realistischen Dramas gilt.

Der modernen Vorliebe für dramatische Erörterung sozialer und geschlechtlicher Probleme hat sich Goethe in „Stella, ein Schauspiel für Liebende" zugewendet. Schon im Frühjahr 1775 vollendete er das Stück, das erst im folgenden Jahre veröffentlicht wurde.

Der Name „Stella" deutet unverkennbar auf das zweifache Liebesverhältnis des englischen Satirikers Swift. Doppelneigung zu gleich liebwerten weiblichen Wesen mag der junge Goethe selbst öfters empfunden haben. Ein derartiger Seelen- und Herzenszwiespalt hatte in der gefühlvollen Geniezeit, in der man sich so leicht über die Schranken der geltenden Moral und bürgerlichen Ordnung hinwegsetzte, etwas besonders Verführerisches. Wie völlig die „Stella"-Dichtung aus der Wirklichkeitsempfindung herausgewachsen ist, beweisen Goethes Worte bei Übersendung des Stückes an seine und Jacobis gemeinsame Freundin, Tantchen Johanna Fahlmer: „Ich bin müde, über das Schicksal unsres Geschlechts von Menschen zu klagen, aber ich will sie darstellen, sie sollen sich erkennen, wo möglich wie ich sie erkannt habe, und sollen, wo nicht beruhigter, doch stärker in der Unruhe sein." Die Sage von dem Grafen von Gleichen hilft Cäcilie, die Lösung zu finden: gemeinsam mit der jugendlicheren, schwärmerischen Stella will sie sich in die Liebe ihres wiedergefundenen Gatten Fernando teilen.

Natürlich hat es zur Zeit des Erscheinens des Schauspiels, als Goethe noch nicht der nach Bildungspflicht bewunderte Klassiker war, sondern als junger Dichter für seine Verletzung der herrschenden Anschauungen Lob und Tadel, Zustimmung und Entrüstung weckte, an Vorwürfen über die Unsittlichkeit der „Stella" nicht gefehlt. Es war, wie Goethe meinte, eben nicht ein Stück für jedermann. Aber er selbst fand es schon 1786 nicht mehr nach seinem Sinn. Dennoch ließ er „Stella" noch 1807 in der Sammlung seiner Werke als Schauspiel mit der versöhnlichen Lösung von Fernandos Schuld durch die Doppelehe drucken, obwohl er es bereits im Januar 1806 auf der Weimarer Bühne als Trauerspiel mit dem Selbstmord Fernandos schloß. Frau von Steins Tadel dieses Ausgangs berücksichtigte der Dichter, indem er beim ersten Druck des „Trauerspiels" (1816) Fernando sich erschießen, aber auch Stella sich vergiften ließ. Die Möglichkeit, durch bloße Änderung des Schlusses eine Komödie in ein Trauerspiel zu verwandeln, hat schon der alte englische Kritiker Dr. Samuel Johnson als ein bedenkliches Zeichen für die Güte eines Dramas erklärt. Ästhetisch wurde das Stück, dessen Schwäche vor allem in der Haltlosigkeit des unbedeutenden, gewissenlosen Fernando liegt, durch das Zerhauen des Schicksalsknotens nicht gebessert; das für die Geniezeit Charakteristische ging dagegen durch die Abänderung des Schlusses verloren.

Den wirklich ausgeführten Dramen der Frankfurter Zeit stehen die großen Tragödienpläne des „Sokrates", des „Prometheus", „Mahomet" und „Faust" zur Seite. Den beiden, damals in Prosa ausgeführten Singspielen von „Erwin und Elmire", nach einer im „Landprediger von Wakefield" enthaltenen Ballade (Bürgers „Bruder Graurock und die Pilgerin"), und von dem liebe- und händellustigen vornehmen Landstreicher Crugantino in „Claudine von Villa Bella" gesellt sich eine bunte Schar dramatischer Satiren.

Den göttlichen Beruf zum Lehrer der Menschen im Gegensatz zur dumpf feindlichen Welt wollte er im Trauerspiel von dem philosophischen Heldengeist „Sokrates" (Ende 1771) wie in Jesus' Unterredungen mit dem Jerusalemer Schuster Ahasver im Epos vom „Ewigen Juden" darstellen, „zum Gefühl entwickeln". Und wieder als ein Lehrer der Menschheit, in ihrem ersten sehnenden Erwachen zur Liebe, zum Streit um Mein und Dein und zur Todesahnung, erscheint im Drama der Götterfeind und Menschenfreund „Prometheus". Das trotzige Recht der kühn entschlossenen Persönlichkeit und des Alleinseins mit der Natur, das

Heute Freytag/den 18. May.
Werden die
Sächsischen Hoch-Teutschen

COMOEDIANTEN

Auff ihren Schau-Platz das unvergleichliche und Welt-bekandte Stück präsentiren/ genandt:

Das Leben und Todt des grossen Ertz-Zauberers/ D. JOHANNES FAUSTUS

Mit Vortrefflicher Pickelhärings Lustigkeit von Anfang biß zum Ende.

In dieser Haupt-Action wird mit Verwunderung zu sehen seyn:

1. Pluto auf einen Trachen in der Lufft schwebende.
2. Doct. Faustus Zauberey und Beschwerung der Geister.
3. Pickelhäring in dem er Gold samlen wil/ wird von allerhand bezauberten Vögeln in der Lufft verirt.
4. Doct. Faustus Panquet / bey welchen die Schau Essen in wunderliche Figuren verwandelt werden.
5. Seltzam wird zu sehen seyn / wie aus einer Pastete Menschen/ Hunde/ Katzen und andere Thiere hervor kommen und durch die Lufft flügen.
6. Ein Feuerspeyende Rabe kömbt durch die Lufft geflogen / und kündiget Fausten den Todt an.
7. Endlich wird Faustus von den Geistern weggeholet.
8. Zuletzt wird die Hölle mit schönen Feuerwercken außgezieret / präsentiret werden.

Zum Beschluß sol denen Hochgeneigten Liebhabern / diese gantze Haupt-Action/ durch einen Italiänischen Schatten präsentiret werden/ welches vortrefflich Rar / und versichert das Geld doppelt werth ist / worbey auch eine Masquerade von 6. Persohnen / nemlich ein Spanier / zwey Gaudiebe / ein Schulmeister / ein Bauer und Bäuerin / welche alle ihren absonderlichen Tantz haben / und sehr lächerlich wird anzusehen seyn.

Nach diesen sol zum Nach-Spiel agiret werden / die vortreffliche und lustige Action aus den Frantzösischen ins Teutsche übersetzet / genandt:

Der von seiner Frauen wohl verirte Ehemann/ George Dandin.

Und weil es Heute ohnfehlbar zum letzten mahl ist / sol auff den hintersten Platz nicht mehr als 8. Grot genommen werden / welches zur Nachricht.

Der Schau-Platz ist in Sehl. Capitain Nissen Hause / auff der Langen Strasse vor der Natel. Wird precise umb 3. Uhr angefangen.

Einer sage es dem andern.

Ein Theaterzettel der Veltenschen Truppe aus dem Jahre 1688.
Nach dem Original in der Stadtbibliothek zu Bremen.

auch in dem Frühlingshymnus „Ganymed“ sehnsuchtsvoll die Erdenschranken durchbricht, fand in dem dramatischen Bruchstück „Prometheus“ wie in dem gleichnamigen selbständigen Monolog den einzigartigen, überwältigenden Ausdruck.

Der Gottheit, welcher sich der unbeugsame Titane der alten hellenischen Mythe im Gefühle eigener Schaffens- und Leidenskraft entgegensetzt, sucht „Mahomet“ durch ihre Offenbarung im gestirnten Himmel und in der glühenden Sonne, in der stillen Quelle und im blühenden Baum sich zu nähern. Den einen, einzigen Gott will er der innersten Empfindung des sehnenden Menschengeschlechtes zuführen, wie Lavater durch Mitteilung seines Heilandglaubens ein neues Seelenleben wecken wollte. Doch dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen, hängt in dem irdischen Gewühle „immer fremd und fremder Stoff“ sich an. Der Gottsucher wird als Religionsstifter befleckender irdischer Mittel sich bedienen und erst im Tode wieder die Größe und Reinheit des ursprünglichen Gefühles finden. Merkwürdig, daß Goethe diese beiden Heldengestalten seiner unvollendeten Jugenddichtungen am Ende des Jahrhunderts noch einmal nahetraten, als er zu Äschylos' gefesseltem einen „befreiten Prometheus“ dichten wollte und Voltaires religionsfeindliche Tragödie „Mahomet“ wirklich übersetzte.

Zu „Sokrates“, „Prometheus“, „Mahomet“, dem „Ewigen Juden“ gesellt sich „Faust“. Im protestantischen Volksbuche von 1587 ist der großsprecherische Alchimist der Reformationszeit ebenso wie Ahasver zuerst in die Litteratur eingetreten. Das deutsche Volksbuch führte ein Zufall sofort nach England, und dort hat der größte englische Dramatiker vor Shakespeare, Christopher Marlowe (ermordet 1593), aus der Erzählung sein Trauerspiel (The tragical history) von Dr. Faustus für die Volksbühne geschrieben. Erst 1818 hat Wilhelm Müller eine deutsche Übersetzung der Marloweschen Dichtung selbst drucken lassen. Aber schon die englischen Komödianten hatten sie nach Deutschland herübergebracht. Von ihnen haben die deutsche Volksbühne und das Puppentheater das bereits entstellte Faustdrama Marlowes übernommen und weiter mißhandelt. Noch sind unter andern die Theaterzettel einer Faustaufführung der Veltenschen Truppe von 1688 (vgl. die beigeheftete Tafel) und der Kurzischen in Goethes Vaterstadt von 1767 vorhanden. Neben den mannigfaltigen Dramatisierungen, in denen der Hans Wurst sich als Fausts spaßhafter Diener immer mehr hervordrängte, gingen die Erneuerungen des Volksbuches her: 1599 zu Hamburg Georg Rudolf Widmanns dickleibige drei Teile der „warhafftigen Historien von Faustus' greulichen Sünden und Lastern“, 1674 zu Nürnberg Johann Nicolaus Pfitzers „Ärgerliches Leben und schreckliches Ende deß viel-berüchtigten Ertz-Schwartzkünstlers Johannis Fausti“, 1725 zu Frankfurt eines Christlich-Meynenden Büchlein von Fausts abenteurlichem Lebenswandel und Teufelsbündnis.

Wenn aber Lessing in den Litteraturbriefen daran erinnerte, wie verliebt Deutschland in seinen Faust gewesen wäre und sei, so dachte er an den Faust der Volksbühne. Lessings Versuch einer Faustszene (vgl. S. 486) hat Goethe zweifellos bereits in Leipzig, wenn nicht früher, kennen gelernt. Allein auch mit Volksstück und Puppenspiel wie mit einem der Volksbücher von Faust hatte er sich zeitig vertraut gemacht. Und wäre dies auch nicht der Fall gewesen, in Leipzig mußte sich dem fleißigen Besucher von Auerbachs Keller die hier örtlich festgewurzelte Sage in Bild und Wort aufdrängen. In den „Mitschuldigen“ graust es denn auch dem sündigen Söller wie Dr. Faust und Richard III. Von Goethe selbst hören wir zuerst in einem Briefe vom 17. September 1775, daß er an einem „Faust“ dichte. Sein Gedächtnis wird ihn jedoch kaum wesentlich getäuscht haben, wenn er in seinem letzten Briefe vom 17. März 1832 Wilhelm v. Humboldt erzählte, es sei über sechzig Jahre, daß die Konzeption des „Faust“ ihm aufgegangen sei. Auch nach „Dichtung und Wahrheit“ wurde in Straßburg, also 1770—71, die Faustfabel zuerst in seinem Inneren lebendig, was freilich keineswegs bereits zu einer Niederschrift führen mußte. In Wetzlar wußten Goethes Freunde, daß er „Faust“ vorhabe, und Boie, dem er im Oktober 1774

Szenen vorlas, fand seinen „Faust" das Größte und Eigentümlichste von allen seinen mit dem Stempel des Genies geprägten Dichtungen.

Veröffentlicht wurde mit Ausnahme des „Königs von Thule" (1782 in Seckendorfs „Volksliedern") von Goethes Faustarbeit nichts vor dem „Fragmente" im siebenten Bande der Schriften (1790). In einer Abschrift der weimarischen Hofdame Fräulein Thusnelda von Göchhausen haben sich aber siebzehn Szenen in einer wesentlich älteren Fassung, die jedenfalls noch aus der Frankfurter Zeit stammt, vorgefunden, der sogenannte „Urfaust". Die Unterredung zwischen Mephisto und dem Schüler bewegt sich hier noch in burschikosem Tone in Ausfällen gegen Mißstände auf Universitäten. In Auerbachs Keller vollführt noch Faust selbst den Hokuspokus. Der Auftritt ist in Prosa, und ebenso sind in Prosa die Schlußszene im Kerker und die vorausgehende „Trüber Tag. Feld" mit Fausts Anklagen gegen Mephisto. Im „Fragment" von 1790 fanden beide Szenen und Valentins Monolog keine Aufnahme, während hier anderseits der Abschluß der zweiten Unterredung mit Mephisto, die in Italien geschriebene „Hexenküche" und die schon vorher in Weimar entstandene Szene „Wald und Höhle" dem „Urfaust" gegenüber neu hinzugekommen sind.

In der packenden Schilderung der vor der Hinrichtung bangenden Kindesmörderin spricht Goethe, wie im „Götz", „Clavigo" und in der „Stella", eine ausdrucksvolle Prosa, die ebenso jede Gemütsbewegung fein empfindend wiederzugeben als stimmungs- und farbenprächtig das Äußere zu schildern fähig ist. Andere Szenen der ältesten Faustdichtung, vor allem der einleitende Monolog in Fausts enger gotischer Studierstube, sind im Hans Sachsischen Knüttelvers, dessen leichter Rhythmus sich Ernst wie Scherz so gut anzuschmiegen weiß, abgefaßt. Während die Göttinger Lyriker den ritterlichen Minnesängern Töne abzulauschen suchten, wandte Goethe seine Vorliebe dem wirklich meisterlichen Nürnberger Dichter zu, dem schlichten Bürger, „wie wir uns auch zu sein rühmten". Das Ehrengedächtnis, in dem er „Hans Sachsens poetische Sendung" mit einer lebensvoll zutreffenden Charakterisierung des alten liebenswürdigen Meistersängers feierte, stammt zwar erst aus dem Frühjahr 1776. Aber schon in den Tagen der Götz-Dichtung erfolgte die Hinwendung zu des Meisters lehrhafter Wirklichkeitspoesie, zu seiner treuherzigen Volkstümlichkeit.

Noch am Anfang des 18. Jahrhunderts war der Nürnberger Schuhmacher als typischer Vertreter sinnloser Reimekleisterei allem Hohne wohlgebildeter Kunstpoeten preisgegeben. Indem Goethe dem Volksdichter den ewig jungen Eichkranz aufs Haupt setzt und die Gegner des vom Naturgenius geleiteten Meisters in den Froschpfuhl verbannt, reicht die Gelehrtendichtung der alten Volksdichtung die Hand zu segensreichem Bunde. In der volkskräftigen deutschen Vergangenheit sucht der junge deutsche Dichter die starken, gesunden Wurzeln seiner Kraft. Freilich nicht dort allein kann er nach dem ganzen Entwickelungsgange unserer Kultur sie suchen. Die Prosafarce „Götter, Helden und Wieland" (1774) zeigt, daß die Vorliebe für Nürnbergs alte Art doch keinen Augenblick Goethe der Leidenschaft für seine geliebten Griechen untreu machte. Natur suchte er, und die glaubte er in den antiken Heroengestalten ebenso wie in Hans Sachsens Schriften und Albrecht Dürers Bildern zu sehen. Deshalb wendet er sich in dem Totengespräch im Hades gegen die Verzärtelung und bewußte Tugendbrederei des Wielandschen Singspiels „Alkeste", wie seine Reime in Erneuerung des derben Nürnberger Fastnachtsspieles die moderne Empfindsamkeit verspotten. Den Erziehungskünstlern und geziert Anständigen bereitet er übermütig Ärgernis mit den Natürlichkeiten von „Hanswursts Hochzeit", bei der schon das Personenverzeichnis ebenso viele grobe Schimpfworte wie Namen enthält. Empfindsamen Weltverbesserern, wie dem überall herumhorchenden Leuchsenring, die ihre Nase in alle Verhältnisse stecken wollten, gab er in dem „Fastnachtsspiel vom Pater Brey, dem falschen Propheten" eine derbe Lektion.

Nach allen Seiten wendet sich in den Jahren 1773—75 Goethes dramatische Satire, die überall das Natürliche gegen das Überkünstelte, das lebensvolle Gefühl gegen die flache

Nüchternheit, das Echte gegen den falschen Schein zu Ehren bringen will. So züchtigt sein humorvoller „Prolog zu den neusten Offenbarungen Gottes verdeutscht durch Dr. Carl Friedrich Bahrdt" die „neumodische, moralisch-kritische Reformation des Christentums", gegen die auch „Werther" eifert, in ihrem schlimmsten Vertreter, dem Gießener Theologieprofessor und flach rationalistischen Bibelübersetzer Bahrdt, der in einem würdelosen Leben und seichter theologischer Vielschreiberei der von ihm leidenschaftlich vertretenen Aufklärung mehr Schaden als Nutzen brachte. Wie hier gegen anmaßende Aufklärung, so wendet sich Goethe im „Satyros oder der vergötterte Waldteufel" gegen die einseitige Übertreibung der Rousseauischen Naturlehre und jene, die unter dem Vorgeben der Reform nur ihre eigenen niedrigen Zwecke zu erreichen suchen. Das Schönbartspiel „Jahrmarktsfest zu Plundersweilen" schildert satirisch den aufgeregten Zustand der deutschen Litteratur, während „Des Künstlers Erdewallen" und „Des Künstlers Vergötterung" (später als „Künstlers Apotheose" vollständig umgearbeitet) in ernsteren Tönen den Stumpfsinn des Philistertums gegen das Schaffen des mit der Alltagsnot ringenden Genius vorführt.

Im Mittelpunkt der jugendlich aufstrebenden deutschen Litteratur steht Goethe seit dem Erscheinen des „Götz von Berlichingen". Er leitet das geschichtliche Drama in die Shakespearische Freiheit und stellt in „Clavigo" und „Stella" bühnengerechte Muster auf für das bürgerliche Trauerspiel und problematische Leidenschaftsdrama. Er gibt der Weltlitteratur in „Werthers Leiden" einen weithin wirkenden Roman, der dem stummen Gefühlsdruck das erlösende Wort gefunden hat, und weiß heiter und scharf verkehrte Richtungen zu verspotten. Im einfach empfindenden Volksliede und in stolzen, gedankenschweren Rhythmen voll pindarischen Schwunges ergießt sich sein volles tiefes Empfinden, Hoffen und Streben, denn hinter allen den einzelnen Dichtungen steht der lebenskräftige Mensch mit der Ahndung des Unendlichen, einer höchsten Bestimmung in der Seele. Er fühlt es, wie in all dem wirren Treiben „sich doch wieder so viel Häute von meinem Herzen lösen, so die konvulsiven Spannungen meiner kleinen närrischen Komposition nachlassen, mein Blick heiterer über Welt, mein Umgang mit den Menschen sicherer, fester, weiter wird, und doch mein Innerstes immer ewig allein der heiligen Liebe gewidmet bleibt, die nach und nach das Fremde durch den Geist der Reinheit, der sie selbst ist, ausstößt und so endlich lauter werden wird wie gesponnen Gold".

Noch erkannten nur wenige Nächststehende, wie hoch der Dichter von „Götz" und „Werther", „Faust" und „Prometheus" alle Mitstrebenden überrage. Wie man Dichtungen von Lenz und Wagner für Goethesche Arbeiten hielt, so reihte man ihn unterschiedslos der Schar der Stürmer und Dränger ein. Daran trug freilich Goethe selbst die Mitschuld, wenn man dem Dichter von „Götter, Helden und Wieland" auch die Verfasserschaft der verletzenden Spottreime von „Prometheus Deukalion und seine Rezensenten" (1775) zur Last legte. Ihr Urheber, der Straßburger Heinrich Leopold Wagner (1747—79), gehörte als guter Geselle Goethes engstem Freundeskreise in Frankfurt an, und seiner Satire gegen den „Teutschen Merkur" und andere Zeitschriften lagen mündliche Scherzreden Goethes zu Grunde. Auch Wagners Angriff in der Satire „Voltaire am Abend seiner Apotheose" entsprach ganz der feindlichen Stimmung, wie sie seit Straßburg von Goethe und seinen Vertrauten gegen die bejahrte vornehme französische Litteratur und ihren Hauptvertreter Voltaire gehegt wurde.

Wenn Goethe aber Wagner beschuldigte, daß er für sein Aufsehen erregendes Hauptwerk, das Trauerspiel „Die Kindermörderin" (1776), die Katastrophe aus dem „Faust" widerrechtlich benutzt habe, so beweist dies nur, daß Goethe damals im „Faust" vor allem das bürgerliche Trauerspiel von dem durch den genialen Übermenschen verführten Mädchen sah.

Wagner hat in dem Schauspiel „Die Reue nach der That" (1775), das den verhängnisvollen Widerstand einer hochmütigen Justizrätin gegen die Heirat ihres Sohnes mit einer Kutscherstochter zum Inhalte hat, wie in der „Kindermörderin" soziale Fragen behandelt. „Ihr Mütter merkt's Euch!" fügte er seiner Theaterbearbeitung von „Evchen Humbrecht" (1779) als Nebentitel warnend bei. Für die Bühne war die mehr als naturalistische Eingangsszene mit Evchens brutaler Verführung durch Leutnant von Gröningseck freilich unmöglich. Die einzelnen Gestalten, vor allen den gutmütig polternden Metzgermeister Humbrecht, der noch für Schillers Musikus Miller das Vorbild gab, hat Wagner jedoch ebenso scharf und naturwahr hingestellt, wie er die Straßburger Ortsfarbe wirkungsvoll festzuhalten wußte.

Die wachsende Verzweiflung des unglücklichen Evchen, die Selbstvorwürfe des leichtsinnigen Verführers und der mephistophelische Hohn seines Kameraden von Hasenpoth, der Gegensatz des frommen Magisters zu den flotten, duelleifrigen Offizieren, die Beschränktheit der eitlen Mutter wie die gutherzige Schwatzhaftigkeit der Wäscherin, das ist alles mit getreuer Naturbeobachtung geschickt und wirkungsvoll ausgeführt. Daß trotzdem nicht die „Kindermörderin", sondern Schillers „Kabale und Liebe" sich allein von den sozialen Dramen des vorigen Jahrhunderts lebendig erhalten hat, zeigt, daß die naturalistischen Vorzüge nicht hinreichen, wenn das Werk nicht getragen wird von einer wirklich dichterisch empfindenden und gestaltenden starken Persönlichkeit.

Nicht eine starke, doch eine in ihrer krankhaften Nervosität anreizende Persönlichkeit spiegelt sich in den Werken von Jakob Michael Reinhold Lenz wieder. In einem Pfarrhause zu Seßwegen in Livland stand seine Wiege (1751). Von Straßburg, wo er erst in Goethes Tischgesellschaft als Shakespeare-Kenner galt, nachher in einer deutschen Sprachgesellschaft sich hervorthat, ging sein Ruhm aus. Mit offenen Armen wurde der „liebe Junge" 1776 in Weimar aufgenommen, bis er sich durch eine besonders schlimme „Impertinenz" Landesverweisung zuzog. Dann trieb er sich wieder am Oberrhein herum, bis der Wahnsinn offen bei ihm ausbrach. 1779 holte ein Bruder den kaum notdürftig Geheilten in die Heimat ab. In größter Armut starb der Unglückliche 1792 auf einem Edelhofe in der Nähe von Moskau.

Einige Vertreter der jüngstdeutschen Bewegung haben Lenz nicht nur als genialen Dichter gefeiert, sondern sogar Lust gezeigt, ihn als den eigentlichen Wegweiser der Sturm- und Drangdichtung auch der neueren Litteratur, die durch Goethe irregeleitet worden sei, zum Vorbild zu empfehlen. Im Gegensatz dazu haben die Freunde, die Lenz genau kannten, ihm zwar einstimmig außerordentliches Genie zuerkannt, sie fanden aber bei ihm zu wenig Vernunft, zu wilde Stoßkraft, um jemals ein ganzer Dichter zu werden. Noch nie, erklärte Lavater, habe er solche Vernunftlosigkeit mit so viel tiefem Blick beisammen gesehen. Lenz' Gestaltungskraft zeigte sich nicht stark genug, um die aufgeregt in ihm arbeitende Phantasie in feste dichterische Formen zu zwingen; seine Phantasie war aber mächtig genug, um dem Menschen die klare Ansicht des Lebens zu verwirren. Er lebte stets in selbsterdichteten Verhältnissen und Intriguen. Alle seine Liebesverhältnisse sind der Eitelkeit oder phantastischer Selbsttäuschung entsprungen.

> Obschon aus Leichtsinn und aus Wehmut
> Mama Natur mein Wesen schmolz,
> so hab' ich doch bei aller Demut,
> ich muß es euch gestehn, noch einen seltnen Stolz.

Goethe behandelte in der „Stella" das Thema der Doppelehe, in den „Geschwistern" die Liebesneigung vermeintlicher Geschwister, weil ihn das Leben zu diesen Fragen führte. Lenz klügelte in „Die Freunde machen den Philosophen" und im „Neuen Menoza" ähnliche Verhältnisse zusammen, weil das Absonderliche ihm vor allem zusagte.

In seinem „Hofmeister" (1774) und den „Soldaten" (1776) hat Lenz einzelne Szenen und die meisten Charaktere mit entschiedenem Geschick und Naturwahrheit ausgeführt. Die Schädlichkeit der besonders in adligen Kreisen üblichen Privaterziehung und die Bedrohung,

welche für die Bürgerstöchter aus der von den Offizieren geforderten Ehelosigkeit erwuchs, in Sittenkomödien darzulegen, war an und für sich ein glücklicher Einfall. Aber überall schlägt das gesucht Willkürliche und absichtlich Gemachte wieder hinein. Es ist wie wenn ein interessantes Gesicht sich plötzlich zum Fratzenhaften verzerrte. Man hat, ehe 1891 endlich eine Sammlung von Lenz' Gedichten zu stande kam, einzelne seiner Lieder irrtümlich unter Goethes Straßburger Liedern abgedruckt. Und in der Schilderung der verlassenen Friederike, um deren Liebe er selbst sich vergeblich bewarb („Die Liebe auf dem Lande"), hat er an Zartheit der Empfindung und ergreifender Schlichtheit der Darstellung wirklich etwas Goethesches geschaffen. Doch nur selten kommen solche echte Empfindungstöne (am besten das Lied „Mit schönen Steinen ausgeschmückt") in seiner koketten Gelegenheitspoesie ungestört zum Ausdruck. Seine zahlreichen dramatischen Pläne zeigen ein krankhaft nervöses Hasten; die verstreuten Bausteine wecken durchaus nicht den Eindruck, daß er auch unter günstigeren äußeren Verhältnissen fähig gewesen wäre, Dauerndes zu schaffen. Den ungetrübtesten Eindruck gewähren noch seine fünf „Lustspiele nach dem Plautus fürs deutsche Theater" (1774). Sie haben freilich so wenig wie Lenz' übrige Werke jemals Bedeutung fürs Theater gewonnen.

Lenz fühlte sich berufen, seiner Prosaübersetzung von Shakespeares „Verlorner Liebesmüh'" (Amor vincit omnia) 1774 in „Anmerkungen übers Theater" und später in einem Nachtrag „Über die Veränderung des Theaters im Shakespeare" seine Dramaturgie beizugeben. In unverkennbarer Absichtlichkeit soll Lessings „Hamburgischer Dramaturgie" hier eine Dramaturgie der echten Shakespeare-Jünger entgegengesetzt werden.

Es erregt das geschichtliche Interesse, aus den „Anmerkungen" zu sehen, wie stürmisch man in Goethes Freundeskreis zu Straßburg auch den von Lessing noch festgehaltenen Aristoteles über Bord warf. Die Nachahmung der Natur, d. h. aller uns umgebenden Dinge, die durch die fünf Thore unserer Seele eine Besatzung von Begriffen in dieselbe hineinlegen, macht den Reiz der Dichtkunst aus. Den Gegenstand zurückzuspiegeln, ist Sache des Genies. Und ein solches Genie, ein solcher „drauflos stürmender Kerl, der alles gleich durchdringt", ist Shakespeare. Bei aller Shakespeare-Begeisterung bieten die „Anmerkungen" sehr wenig Belehrung über Shakespeare und das Drama.

Der nach dem Erscheinen des „Götz" zunächst hervortretende Dramatiker Johann Anton Leisewitz (geboren 1752 zu Hannover) blieb indessen von der Wirkung des „Götz" noch unberührt. Die Aufgabe einer Geschichte des Dreißigjährigen Krieges, die er noch als Student ergriffen hatte, mußte er trotz fortgesetzter Arbeit zuletzt ungelöst zurücklassen, als er nach außergewöhnlich segensreicher Thätigkeit für Hebung der Armenpflege 1806 als Geheimer Justizrat zu Braunschweig starb. Aber noch in Göttingen hatte er ein Trauerspiel bereits so weit gefördert, daß er es beim Scheiden von seinen Haingenossen (vgl. S. 556) im Herbste 1774 fertig mit sich nehmen konnte, den „Julius von Tarent" (gedruckt 1776).

Noch vor dem „Julius" veröffentlichte Leisewitz in Boies „Musenalmanach" zwei kleine dramatische Auftritte, bedeutsam, weil vor Schiller der politische Ton nirgends in der deutschen Dichtung so schneidend scharf hervorklingt wie hier. Dem seine Mätresse erwartenden Fürsten erscheint als „Der Besuch um Mitternacht" Hermanns Geist, der dem entarteten Enkel zuruft: „Despotismus ist der Vater der Freiheit." Die von Klopstock ausgehende Hermann-Begeisterung der Göttinger trifft in dieser Szene mit der in Lessings „Emilia Galotti" erhobenen Anklage gegen die Höfe zusammen. Und an Odoardo Galottis Schlußworte werden wir erinnert, wenn in der „Pfändung" der durch die Verschwendungssucht des Fürsten von Haus und Hof vertriebene Bauer sich damit tröstet: „Siehe, ich gehe aus der Welt, wie ich über Feld gehe, allein als ein armer Mann. Aber der Fürst geht heraus, wie er reist, in einem großen Gefolge. Denn alle Flüche, Gewinsel und Seufzer, die er auf sich lud, folgen ihm nach."

Lessings „Emilia" hat sich Leisewitz auch für sein wohlgelungenes Trauerspiel, das warmes Empfinden, dichterische Gestaltungskraft in den Charakteren und technisch reife Sicherheit im

Aufbau wirksam vereinigt, in Form und Sprache zum Vorbild genommen. Er durchbricht die engen Grenzen des französischen Dramas durch Wechsel des Ortes innerhalb der Stadt und nächsten Umgebung, wahrt aber die Einheit von Zeit und Handlung. Das Motiv vom Hasse der ungleichen Brüder, für dessen entfernte Quellen man, wenn anders ein so weites Ausholen ratsam sein sollte, auf die Bibel wie auf die Sage von Ödipus' Söhnen verweisen möchte, gehört zu den in der Sturm- und Drangzeit beliebtesten. Aber auch noch der gereifte Schiller hat in den feindlichen Brüdern von Messina den Bruderzwist aus seinen „Räubern" und Klingers Erstlingstragödien wieder aufgegriffen.

Leisewitz' Drama von dem Rousseauisch empfindsamen Julius und dem kriegerisch ungestümen Guido, die beide in Liebe zu Blanka entbrennen, war Schillers Lieblingsdichtung auf der Militärakademie. Wenn Leisewitz selbst sich auch gegen die tumultuarischen Genies aussprach, so zeigte er in seinem Trauerspiel sich doch von den Strömungen der Geniezeit ergriffen. In wie starkem Maße er leidenschaftlicher Empfindung fähig war, dafür liefert sein vier Jahre lang geführter wirklicher Briefwechsel mit seiner Braut beinahe noch eindrucksvolleren Beweis als seine erdichteten Helden. Die Sehnsucht des ältesten Fürstensohnes nach idyllischem Naturleben wie Guidos Verachtung der weichlichen Empfindsamkeit und alles Buchwissens kehren in Schillers „Räubern" wieder, wie Guidos Entschluß, zur Sühne des Brudermordes sich den Tod zu geben, den bei Leisewitz dann allerdings der greise Vater und Fürst von Tarent selbst an dem schuldigen Sohne vollzieht, bei Don Cäsar von Messina wiederkehrt.

Großes Erstaunen, ja Entrüstung herrschte, als bei der im Februar 1775 von der Hamburger Theaterleitung (Schröder) ausgeschriebenen Preisbewerbung für das beste aufführbare Stück nicht dem „Julius von Tarent", sondern Klingers „Zwillingen" der Vorzug gegeben wurde. Wie Lessing 1757 hatte erleben müssen, daß seine Freunde statt des von ihm bevorzugten bürgerlichen Trauerspieles in Prosa eine Alexandrinertragödie alten Schlages krönten (vgl. S. 483), so sah er jetzt mit unverhohlenem Ärger seinen würdigen Schüler, der wie er selbst eine freiere Ausbildung des deutschen Dramas, nicht shakespearisierenden Umsturz, anstrebte, dem revolutionären Geniedichter erliegen. Der Sieg der shakespearisierenden Schule war um so bedeutender, als der Theaterdirektor Schröder die Gefahren, welche der Bühne aus der übergroßen Freiheit der Dramenform entstehen mußten, keineswegs gering anschlug.

Schröder selbst gab an, daß bei Prüfung der drei eingesandten Stücke, deren jedes zufälligerweise den Brudermord darstellte, „Die Zwillinge" den stärksten Eindruck auf ihn machten durch das Klinger eigentümliche Motiv, das den Löwen Guelfo gegen den in Erbschaft und Liebe begünstigten Schwächling Fernando antreibt: „Wer beweist mir, daß ich nicht der Erstgeborne von uns Zwillingen war?" Klingers Trauerspiel steht an künstlerischer Reife hinter dem „Julius von Tarent" zurück. Sein Vorzug ist die stürmische Leidenschaft, der entschlossene, finstere Trotz und das unbändige Kraftgefühl des freilich auch wieder tollen Guelfo. Leisewitz ist klug und besonnen, der Dichter der „Zwillinge" nimmt jugendlich mit allen Fähigkeiten seines Wesens teil an Sturm und Drang.

In entbehrungsharter Schule war der arme Konstablerssohn Friedrich Maximilian Klinger (geb. 1752) in seiner und Goethes Vaterstadt herangewachsen, ehe er 1774 zum Rechtsstudium die Universität Gießen bezog. Dort vollendete er sein Ritterdrama „Otto", das er unter der frischen Einwirkung des „Götz" noch in Frankfurt begonnen hatte, und schrieb unter dem Einflusse des Lenzischen „Hofmeisters" sein soziales Trauerspiel „Das leidende Weib". Rasch drängten sich weitere, meist frei erfundene Dramen, die eigenen stürmischen Gefühlen und Wünschen Ausdruck gaben oder wie „Simsone Grisaldo" den körperlich und geistig übermächtigen Geniemenschen verherrlichten. Da Goethe ihn bereits in Gießen unterstützt hatte, so hoffte er auch in Weimar Förderung durch ihn zu finden. Hier aber ergaben sich Mißverständnisse, durch den Schwindler Kaufmann geschürt, zwischen beiden. Zunächst schloß Klinger als Theaterdichter sich der Seylerschen Truppe an, bis endlich sein Lieblingswunsch, Eintritt in den

Soldatenstand, 1780 durch ein russisches Leutnantspatent erfüllt wurde. Als Ordonnanzoffizier begleitete er den Großfürsten Paul nach Italien, focht in dem türkischen und polnischen Kriege und stieg dank seiner Tüchtigkeit von Stufe zu Stufe. Er wurde Direktor des Kadettenkorps, 1809 Kurator der Universität Dorpat, wo er 1831 als Generalleutnant starb.

Wahrheitsgemäß durfte der so Emporgestiegene sich rühmen, er habe, was und wie er sei, aus sich selbst gemacht, seinen Charakter und sein Inneres nach Kräften entwickelt, „und da ich dieses so ernstlich als ehrlich that, so kam das, was man Glück und Aufkommen in der Welt nennt, von selbst“. Daß Klinger auch inneres Glück und Zufriedenheit gefunden hätte, war bei der herben Verschlossenheit seines Wesens eigentlich von vornherein unmöglich. Er, der zeitlebens ein starrer Anhänger Rousseaus blieb, mußte sich in der russischen Welt, in deren höchsten Kreisen er lebte, doch stets als einen Fremden fühlen. Und scharf genug hat er dies Gefühl und seine sittliche Entrüstung über das, was er sehen mußte und nicht ändern konnte, in Dramen und Romanen ausgesprochen. Es ist für Klinger höchst bezeichnend, daß er von seinen wenigen Liedern keines in die Sammlung seiner „Werke“ (1809—15) aufgenommen hat. Wie viel er an Geistesschätzen und sittlicher Tüchtigkeit besitzen und in seinen späteren Werken geben mochte, es fehlte seiner strengen Art nicht nur die lyrische Weichheit, sondern auch die Gabe der Grazien.



Friedrich Maximilian Klinger. Nach einer Zeichnung in der k. k. Familien-Fideikommißbibliothek zu Wien.

Wie sein Schauspiel „Der Wirrwarr“ („Sturm und Drang“) als typisch für die ganze Geniezeit der Bewegung den Namen geben konnte, so ist er überall bis zum Äußersten der Darstellung und des Denkens fortgeschritten. Wahr gegen sich auch da, wo er in jugendlicher Leidenschaft der ärgsten Übertreibung anheimfällt, mißt der Erfahrene später die Welt mit dem sittlichen Maßstabe, den der Jünger Rousseaus sich auch den glänzendsten Verlockungen gegenüber treu bewahrt hat. Er hatte geglaubt, aller Schriftstellerei abschwören zu können, als er den langersehnten Degen ergreifen durfte. Der Drang zum dichterischen Gestalten und Aussprechen des Beobachteten war aber doch viel mächtiger in ihm, als er selbst glaubte. Der russische Offizier setzte die Dramen- und Romandichtung fort, allerdings mit wesentlichen Änderungen.

Wie „Götz“ der Ausgangspunkt seiner Dichtung gewesen war, so schloß er sich natürlich auch an Goethes eigenes Vorbild Shakespeare an. Sein Drama „Sturm und Drang“ (1776) selbst behandelt das Romeo

und Julia-Thema. Aber an Stelle der beiden friedfertig gesinnten Alten Shakespeares macht er ihre heißblütigen Söhne (Vetter Tybalt ist zu einem Bruder Karoline Berkleys [Julias] geworden) zu Trägern des Familienhasses. Der amerikanische Freiheitskrieg mit seinen Land- und Seeschlachten bildet den Hintergrund. Wertherische Sentimentalität, Sternescher Humor und ein verhaltener Thatendrang des Dichters, der sich in halbtoller Kampflust und im Kraftgefühl seiner beiden Helden mehr als absurd gebärdet, mischen sich in diesem wie den andern Jugendstücken Klingers. „Es ist mir", sagt Karoline-Julias Liebhaber Wild, „wieder so taub vorm Sinn. So gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder. O könnte ich in dem Raum dieser Pistole existieren, bis mich eine Hand in die Luft knallte. O Unbestimmtheit! wie weit, wie schief führst du den Menschen!" Die Sprache aller dieser Jugendwerke mit ihren ewigen Ausrufungen, halben Sätzen, Kraftausdrücken, Stammeln erscheint heute wohl unnatürlich. Sie wurde aber ebenso in vertrauten Briefen wie in den für die Öffentlichkeit bestimmten Dichtungen gebraucht. Sie galt dem wohlgefügten Briefstil der Gellertschen Schule, der glatten, wortreichen Sprache der Weißischen Dramen gegenüber für natürlich, wie auch das Übertriebenste dem Verlangen nach Natürlichkeit entsprach.

In Rußland hat Klinger dann freilich in dem „wilden Thun" seiner und anderer Dramen aus der Geniezeit nur das Suchen nach einer eigenen Form des deutschen Dramas gesehen. „Machten wir eine Nation aus, so hätten wir die Form gewiß vorgefunden." Die wilden Phantasien, wo der unerfahrene Autor alles aus sich nimmt, seien ihm freilich viel bequemer geworden als sein „Konradin" (1784) und „Aristodemos". Klinger behielt die Prosa bei, strebte aber die Geschlossenheit des Dramas an. Die beiden Teile seiner „Medea"-Tragödie (Medea in Korinth und auf dem Kaukasus), die Schuld und Sühne der leidenschaftlichen kolchischen Königstochter und Zauberin darstellend, stehen am Ende seiner Dramendichtung (1791). „Die falschen Spieler", „Der Schwur gegen die Ehe" und „Der Günstling" sind aus Eindrücken, die Klinger von der russischen Gesellschaft empfing, hervorgegangen. Der Schwerpunkt seiner litterarischen Arbeiten liegt indessen in dieser zweiten Lebenshälfte auf dem Gebiete des Romans.

Die Romane der Jugendzeit tragen eine stark sinnliche Färbung. „Die Geschichte vom goldnen Hahn" (1785, in der Überarbeitung abgeschwächt: „Sahir, Evas Erstgeborner im Paradiese", 1798) ist als „Beytrag zur Kirchen-Historie" bezeichnet. Es ist ein scharf satirischer Angriff auf das Christentum, dem Klinger, der Schüler Rousseaus, feindlich gegenüberstand. Ohnmächtig, schien es ihm, habe sich das Christentum im Verlauf der Geschichte gezeigt, die herrschenden Übel zu unterdrücken, ja nur zu mildern.

Der düstere Eindruck der ihn umgebenden moralischen und politischen Welt hatte ihn schon früh darauf gestoßen, den äußeren wie den von menschlichem Wahn erzeugten Übeln nachzuforschen. Die französische Staatsumwälzung verstärkte nur mächtig den im stillen Busen gärenden Drang nach Erkennen des Zusammenhangs der Weltordnung, aber, wie Klinger 1814 in einer Art Lebensbeichte an Goethe schrieb, auch das Gefühl, er müsse zuerst die moralische Abrechnung mit sich selbst geordnet haben, ehe er die Unordnung der äußeren Welt zu mustern wagen dürfe. Wenn seine Jugendschriften dazu dienten, „dem gärenden Drang nach Thätigkeit wenigstens für Augenblicke eine Richtung zu geben", so entwarf er 1790 zu seiner eigenen Beruhigung und Klärung einen zehnbändigen Romancyklus („Faust", „Raphael de Aquillas", „Giafar der Barmecide", „Reisen vor der Sündflut", „Der Faust der Morgenländer", „Sahir", „Das allzufrühe Erwachen der Menschheit", „Geschichte eines Teutschen der neuesten Zeit", „Der Weltmann und der Dichter").

„Das allzufrühe Erwachen", d. h. die Darstellung der französischen Revolution, hat der General Klinger nur für sich geschrieben, dann aber vertilgt. Als Ersatz für den nicht geschriebenen zehnten Teil traten die „Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und der Litteratur" (1803) ein. Graf Schack hat mit Recht seinem Unmut darüber Ausdruck gegeben, daß diese „Betrachtungen" und die in den beiden letzten Romanen

gegebene Selbstschilderung Klingers, die den gehaltvollsten Büchern unserer Litteratur beizuzählen seien, zugleich zu den am wenigsten bekannten gehören. In dieser Romanreihe wollte Klinger alles von ihm „Empfundene und Gedachte, Erfahrne und Erprobte, aus mir heraus durch Charaktere, im Kampfe, wie ich es selbst gewesen war, mit der Welt und den Menschen, mir darstellen". Wenn er für die Einkleidung seiner Ideen dabei auch kleine Anleihen bei Wieland machen mußte, so ist seine eigene dichterische Leistung in dieser Romanreihe, in der er als Vertreter des philosophischen Romans neben Voltaire und Wieland erscheint, doch keineswegs unbedeutend.

Klinger selbst betrachtete das Gesamtwerk so sehr als ein erzieherisches Selbstbekenntnis, daß den durch äußere schriftstellerische Erfolge überhaupt nicht Verwöhnten die Gleichgültigkeit des großen Publikums wenig berührte. Verbreitung fand nur der erste Band der Romanreihe: „Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt" (1791). Klingers Faust ist der Erfinder der Buchdruckerkunst (Fust). Aber niemand will von ihm und seiner Erfindung etwas wissen. So schließt er in äußerster Bedrängnis den höllischen Bund. Nun glaubt er durch seine übermenschliche Macht dem Übel und der Ungerechtigkeit in der Welt steuern zu können. Allein mit Entsetzen muß er zuletzt, nachdem er am Hofe Papst Alexanders VI. Borgia sich in den Pfuhl der Laster gestürzt hat, erfahren, daß er durch sein eigenmächtiges Eingreifen nur die weise verknüpfenden Absichten der göttlichen Ordnung gestört, das Übel gemehrt habe. Verzweifelnd fordert er selbst vom Teufel das Ende seines Daseins. Wenn die Ausmalung des päpstlichen Rom an die polemischen Vorstellungen der Reformationszeit erinnert, so spricht dagegen aus der Schilderung der Fürstenhöfe der Geist, wie er in „Emilia Galotti", in Leisewitz' beiden kleinen Dramen und Schillers Jugenddichtungen die Zuckungen der politischen Umwälzung auch in der deutschen Litteratur vorfühlen läßt.

An solchen Angriffen auf die absolutistischen deutschen Zustände des 18. Jahrhunderts ist auch in den Romanen kein Mangel, die im Fabelreich von „Tausendundeiner Nacht" oder der Wielandschen „Könige von Scheschian" spielen.

Am schärfsten entfaltet sich die Satire in den „Reisen vor der Sündflut". Der „Faust der Morgenländer" (1797) hat von den Genien übermenschliches Wissen wie der nordische Faust vom Teufel übermenschliche Macht erlangt. Allein sobald der Mensch, wenn auch in bester Absicht, übermenschlicher Mittel sich bedienen will, macht er nur sich und andere unglücklich. Die Reinigung von dieser Schuld der Überhebung erlangt Abdallah-Faust zuletzt, indem er, der nach überirdischem Wissen verlangte, nun auch auf das menschliche Hilfsmittel der Klugheit verzichtet und nur dem Zuge seines Herzens folgt. Nicht in dem Streben nach Größe, nur in bescheidener Selbsteinkehr ist das Glück zu finden. Die Lehre von Grillparzers „Der Traum ein Leben" tönt uns auch aus Klingers Roman entgegen.

Es ist Klinger nicht gelungen, die Ergebnisse seines Lebens und Denkens in rein poetisch ergreifenden Werken zu verkörpern. Allein in seinem Gesamtschaffen tritt uns doch eine bedeutende Dichtergestalt entgegen, eine große Begabung und ein eiserner Charakter. In strenger Selbstzucht hat er, gleich Goethe und Schiller, aus dem Wirren und Irren einer stürmischen, bei ihm von bitterer Not bedrängten Jugend sich emporgerungen. Er wurde darüber ernst und hart. Aber wie fest und männlich steht er mit ausdauerndem Fleiß und Talent neben jenen heller auflodernden, doch auch rasch zusammenbrechenden Geniedichtern wie Lenz, Wagner, Müller!

Zu früh, meinte Goethe, habe Friedrich Müller (1749—1825) sich Maler Müller genannt. Die am Mannheimer Hofe abgelegten Proben seines Talentes bahnten ihm schon 1778 den Weg nach Rom, das er dann bis an sein Ende nicht mehr verließ. Als kunstgebildeter Berater des ihm wohlgewogenen bayrischen Kronprinzen Ludwig hat Müller später in dem deutschen Künstlerkreise zu Rom eine Rolle gespielt. Sein eigenes malerisches Schaffen erlahmte nach den ersten Mißerfolgen völlig. Als Dichter arbeitete er unablässig weiter, aber die in Rom vollendeten Teile seines „Faust" und seine „Iphigenie" harren noch immer des Druckes, während die 1825 veröffentlichte „Musikalische Trilogie" von Adonis und Venus, unklar und ungestaltet, in ihrem Symbolismus keine Spur mehr von der sinnlichen Frische seiner Jugenddichtung zeigt.

In den nach Tiecks Urteil „schön gewählten und kräftig ausgeführten Bildern“ seiner früheren Werke hat der Maler glücklich auf den Dichter eingewirkt, ähnlich, wie es bei Geßner (vgl. S. 481) der Fall war. Die ersten Idyllen „von einem jungen Mahler“ (1775), „Der erschlagene Abel“ und der prächtig sinnliche „Satyr Mopsus“, lassen den Anschluß an Geßners Idyllen deutlich erkennen. Aber noch im gleichen Jahre konnte er der „Schaaf-Schur“ bereits die nähere Bezeichnung „eine pfälzische Idylle“ beisetzen.

Da soll denen, die über die alten Lieder räsonieren, eins hinters Ohr geschlagen werden. Der scherende Schäfer selbst spottet über die gedruckten Possen von so kuriosen Schäfern, wie der Schulmeister sie ihm ins Haus gebracht habe. Wo gebe es denn solche Schäfer, die von Rosentau und Blumen leben, nicht hungern und dursten, von Großmut und hundert anderen Dingen, die einen Schäfersmann gar nichts angehen, schwätzen: „'s muß doch allemahl so herauskommen, daß einer sehen kann, daß Alles natürlich ist.“



Friedrich Müller (genannt Maler Müller). Nach seinem Selbstporträt, im Besitz des Herrn Geh. Hofrats J. Kürschner zu Eisenach.

Dem herkömmlich Konventionellen der ländlichen Idylle tritt nun in der Zeit von Rousseaus Herrschaft das Verlangen nach wirklicher Natur entgegen. Müller wählt, gleich Voß (vgl. S. 558), die Landleute seiner Heimat, er wählt aber nicht mit Voß den Hexameter Theokrits, sondern die Prosa, wenn er die „Schaaf-Schur“ und „das Nußkernen“ pfälzischer Bauern schildert, in „Ulrich von Coßheim“ den Ritter von den alten Burgen zu Hirten und Weidmann herabsteigen läßt. Die ritterliche und katholische Romantik des Rheinlandes, der Müller von Hause aus zuneigte, nahm unter den litterarischen Einflüssen der Geniezeit eine besondere Gestalt an.

Das erste Gedicht, mit dem Müller in Boies „Musenalmanach“ hervortrat, das „Lied eines betrunkenen Wodanadlers“, zeigt ebenso wie die lebensvoll frische Behandlung eines geistigen Stoffes in der „Idylle von Adams ersten seligen Nächten“ den Einfluß Klopstocks. Von der anakreontischen Tändelei „An das Täubchen der Venus“ und den „Dithyramben“ leitet ein Weg zum lyrischen Drama „Niobe“ (1778), für dessen freie Rhythmen wieder Klopstock das Vorbild gab. In Müllers Geburtsort Kreuznach aber, wo der wirkliche Faust kurze Zeit als Lehrer sich aufgehalten hatte, lernte er durch die Volksüberlieferung schon in seiner Kindheit Faust als seinen Lieblingshelden kennen. Bereits 1776 widmete er „Shakespears Geist“ die „Situation aus Fausts Leben“, der zwei Jahre später der erste Teil (Akt) von „Doktor Fausts Leben und Tod dramatisiert“ folgte.

Als „einen großen Kerl, der alle seine Kraft gefühlt, gefühlt den Zügel, den Glück und Schicksal ihm anhielt, den er gern zerbrechen wollt, Mut genug hat, alles nieder zu werfen, was in Weg trat und ihn verhindern will", so faßte er seinen Ingolstädter Professor. Er ist der starke, einzig feste, ausgebackene Kerl, den Luzifer unter dem menschlichen Wurmgezücht sucht. Und von den Juden und dem Neid der Philister aufs äußerste bedrängt, erfährt Faust den Augenblick, „wo das Herz sich selbst überspringt, wo der herrlichste beste Kerl, trotz Gerechtigkeit und Gesetze, absolut über sich selbst hinaus begehrt".

Müller hat im „Faust" sein eigenes unbefriedigtes Hinausstreben, sein Kraftgefühl und seine Verworrenheit dargestellt. So gab er auch einem anderen seiner Helden, dem Golo, in dem 1781 vollendeten Schauspiel „Golo und Genoveva" manche persönliche Züge.

Erst 1811, in der von Tieck besorgten Ausgabe der Müllerschen Werke, ist die vollständige Dramatisierung der frommen Heiligenlegende erschienen, also zu einer Zeit, da in Tiecks eigenem „Leben und Tod der heiligen Genoveva" bereits über ein Jahrzehnt die romantische Auffassung des Stoffes vorlag. Bei Müller kommt dem Religiösen nur eine untergeordnete Bedeutung zu. Sein Golo ist tapfer wie Götz, aber auch wieder gemütsweich wie Werther, grübelnd wie Hamlet. Die hausfräuliche Genoveva tritt zurück vor der kraftgenialen Mutter Golos, Mathilde, die der Schindmähre Konvention kein Daseinsrecht zugesteht vor der Macht der Leidenschaft. Mathilde ist eine bis zur Karikatur gesteigerte Nachahmung der verführerischen Adelheid im „Götz von Berlichingen", wie Müllers ganze Genoveva-Dichtung unter die Schar der dem „Götz" folgenden Ritterdramen einzureihen ist.

In seinem „Golo und Genoveva" ist Müller aber immerhin bedeutend Eigenartiges gelungen, „nicht nach Übung und Regel, dem Herzen nach", wie er seinen Baumeister Erwin sagen läßt. In stimmungsvoll schwermütigem Liede wie in den deutlich geschauten einzelnen Gestalten, in der dramatischen Lebendigkeit der alten Legendenfiguren und dem Sehnsuchtsdrang der Geniezeit hat Müller hier ein Werk geschaffen, das wie Tiecks und Hebbels Genoveva-Dramen zugleich für die Persönlichkeit ihres Dichters und für die Zeit, aus der die Dichtung hervorging, typisch erscheint.

Unter den **Ritterdramen**, die der „Götz von Berlichingen" im Gefolge hatte, ist trotz ihrer großen Zahl nur wenig Bedeutendes. Doch ist es ein zu hartes Urteil, wenn A. W. Schlegel spottete, aus Ritterstücken seien wahre Reiterstücke geworden, in denen nichts historisch sei als die Namen, nichts ritterlich als die Helme, Schilde und Schwerter, nichts altdeutsch als vermutlich die Roheit. Es verrät freilich eine sonderbare Auffassung, wenn Adelsfamilien Preise ausschrieben für Dramen, die einen ihrer Ahnherren ebenso verherrlichen würden, wie es der Familie derer von Berlichingen beschieden war. Aber dem geschichtlichen Drama wurde durch diese rasselnden und klappernden Ritterstücke doch der Boden bereitet. Schon 1767 hatte Helferich Peter Sturz die Unglücksfälle und Thaten unserer Vorfahren, Karl den Großen, Otto III., Heinrich IV., Konradin, zur Dramatisierung öffentlich empfohlen, während Herder nur für sich selbst niederschrieb, man solle neben der deutschen Kaiserhistorie auch die einzelnen Landesgeschichten für das Drama benutzen. Die Geschichte sei der „große Zufluchtsort des tragischen Genies". Erst nachdem Goethe das große Beispiel gegeben hatte, tauchten die Versuche zur Verwirklichung dieser Vorschläge auf.

Leisewitz und Klinger arbeiteten an einem „Konradin", dessen Dramatisierung auch der junge Schiller ins Auge faßte. Ein Trauerspiel „Kaiser Otto III." erschien 1783 (Göttingen); „Leben und Tod Kaiser Heinrichs IV." dramatisierte Graf Soden 1788. Die Ermordung Philipps von Schwaben behandelte **Joseph Marius Babo** aus Ehrenbreitstein, später Leiter der Münchener Hofbühne, in dem Trauerspiel „**Otto von Wittelsbach**" (1782), das sich noch weit ins 19. Jahrhundert hinein als beliebtes Bühnenstück erhielt. In der Pfalz und in Bayern wurde das Ritterstück im Rahmen der Landesgeschichte mit besonderem Eifer gepflegt, so daß

Westenrieder 1783 aus München berichten konnte: „Die Stücke vaterländischen historischen Inhalts scheinen bei uns beinahe Mode zu werden.“ Jakob Maiers pfälzisches Nationalschauspiel „Der Sturm von Boxberg“ (1778) entnimmt dem „Götz“ eine Reihe von Motiven. Der bayrische Graf Joseph August von Törring dramatisierte nicht nur die Schicksale seines ritterlichen Vorfahren „Kaspar der Thorringer“ in der Auflehnung gegen Herzog Heinrich von Bayern-Landshut, sondern auch als erster in dem vaterländischen Trauerspiel „Agnes Bernauer“ (1782) die rührende Geschichte von der schönen Baderstochter aus Augsburg, die zu Straubing in den Wellen der Donau es büßen mußte, daß der junge Bayernherzog Albrecht ihr Herz und Hand geschenkt hatte. Im 19. Jahrhundert haben sich unter anderen Hebbel, Otto Ludwig, Martin Greif an dem dankbaren Stoffe versucht, ohne dem langanhaltenden Erfolg des alten Ritterstückes auch nur nahe zu kommen.

Wahrscheinlich durch Törrings Trauerspiel wurde der Reichsgraf Friedrich Julius Heinrich von Soden (1754—1831), der Leiter des Bamberger und Würzburger Theaters, veranlaßt, die ähnliche Liebeskatastrophe im portugiesischen Königshause in seiner „Ignes da Castro“ (1784) vorzuführen. Graf Soden hat 1797 auch den „Doktor Faust“ als Volksschauspiel neu gedichtet, wie vor ihm der Wiener Paul Weidmann mit einem allegorischen Drama „Johann Faust“ (1775) und Aloys Wilhelm Schreiber mit „Szenen aus Fausts Leben“ (1792) es gewagt hatten, nach Soden der prosaische Johann Friedrich Schink in Berlin in einer zweiteiligen dramatischen Phantasie „Johann Faust“ (1804) den bedenklichen Versuch unternahm.

Das vom „Götz“ ausgehende Ritterdrama wurde später durch die Vorliebe der Romantiker für das Mittelalter neu belebt, ähnlich wie der durch Goethes Drama hervorgerufene rohe Ritterroman durch die Romantik litterarische Bildung empfing. Der Zusammenhang zwischen Geniezeit und Romantik macht sich auch hierin bemerkbar. Während aber der königliche Bau von „Götz“ und „Werther“ noch lange hinaus so viele unselbständige Kärrner in Bewegung setzte, hatte ihr Schöpfer sich bereits anderen Aufgaben und Zielen ahnungsvoll zugewendet.

---

3. Von Goethes Eintritt in Weimar bis zur Rückkehr aus Italien. Schillers Jugend und die deutschen Bühnen.

Als der Frankfurter Advokat Dr. Goethe am 11. Dezember 1774 die erste Unterredung mit dem siebzehnjährigen Erbprinzen Karl August von Sachsen-Weimar hatte, bildeten Mösers „Patriotische Phantasien“ den Inhalt ihres Gespräches. In ihnen war nachgewiesen, welche Vorteile gerade die Menge kleiner deutscher Staaten für Ausbreitung der Kultur und Befriedigung der nach Lage und Beschaffenheit verschiedenen provinziellen Bedürfnisse gewähren könne. Jeder Staatsverweser brauche nur an seinem Orte auf gleiche Weise das Gegenwärtige aus dem Vergangenen abzuleiten, um über die Rätlichkeit von Veränderungen, über Gegenwart und Zukunft ein Urteil zu gewinnen.

Am 7. November 1775 kam Goethe, einer Einladung Karl Augusts folgend, nach Weimar, wo nach fünfzig Jahren die Wiederkehr des Tages, an dem er „für Weimars Wohl und Ruhm zu wirken und zu schaffen begonnen“ hatte, festlich gefeiert wurde. Der junge Herzog hatte gleich nach seinem Regierungsantritt (3. Sept. 1775) die darmstädtische Prinzessin Luise in sein kleines, durch den Brand des Schlosses noch unansehnlicher gewordenes Residenzstädtchen heimgeführt. Die Herzogin-Mutter Anna Amalia, eine Nichte Friedrichs des Großen

aus dem braunschweigischen Welfenhause, hatte seit 1758 die Regentschaft geführt. Nun konnte sie sich ganz ihren künstlerischen Neigungen widmen. Als Gast des lebensfrischen Herzogs nahm der Dichter fröhlich teil an dem lustigen Treiben, das „wie eine Schlittenfahrt, rasch weg und klingelnd und promenierend auf und ab," seinem Leben neuen Schwung gab. In späteren Jahren erregte der Gedanke an die Ausgelassenheit dieser ersten Zeit ihm selber Mißbehagen. Die Gerüchte, die Klopstock zu einer schlecht aufgenommenen Ermahnung veranlaßten, erzählten freilich übertreibend von den Geniestreichen des Fürsten und des Dichters. Es klingt noch leichtsinnig, wenn Goethe im Januar dem treuen Merck schrieb, die Herzogtümer Weimar und Eisenach seien immerhin „ein Schauplatz, um zu versuchen, wie einem die Weltrolle zu Gesichte stünde". Allein der Ernst stellte sich bald genug von selber ein. Der klarblickende Herzog ernannte, trotz des heftigsten Widerspruches seines Ministers von Fritsch, am 11. Juni 1776 den Günstling zum geheimen Legationsrat mit Sitz und Stimme im Geheimen Conseil, wie man in der Zeit des Absolutismus die oberste Regierungsbehörde (Ministerium) nannte. Der Unwille der ganzen weimarischen Beamtenwelt über diese Bevorzugung des Fremden war so ungerechtfertigt nicht. Wie konnten die ferner Stehenden die staatsmännischen Fähigkeiten des Dichters und Gesellschafters richtig beurteilen?



Herzog Karl August von Sachsen-Weimar. Nach dem Pastellgemälde (um 1780?) im Schloß zu Tiefurt, im Besitz Sr. Kön. Hoheit des Großherzogs von Sachsen-Weimar.

Allein auf der anderen Seite sahen auch Goethes Freunde nicht ohne Besorgnis ihn „nun ganz eingeschifft auf der Woge der Welt, voll entschlossen: zu entdecken, gewinnen, streiten, scheitern". In dem autobiographischen Gedichte „Seefahrt" suchte er die Ängstlichen zu beruhigen. Und als die Besorgnisse immer wieder auftauchten, da setzte er noch im August 1781 der Mutter auseinander, daß ohnerachtet großer Beschwernisse und Opfer seine Lage die ihm wünschenswerteste sei. In Frankfurt würde er zu Grunde gegangen sein durch „das Unverhältnis des engen und langsam bewegten bürgerlichen Kreises zu der Weite und Geschwindigkeit meines Wesens. Bei der lebhaften Einbildung und Ahndung menschlicher Dinge, wäre ich doch immer unbekannt mit der Welt und in einer ewigen Kindheit geblieben."

Das dichterische Ergebnis der ersten zehn in Weimar zugebrachten Jahre Goethes ist keineswegs, weder nach Umfang noch Inhalt, so geringfügig, wie die annehmen, welche, es besser wissend als Goethe selbst, seinen Eintritt in den weimarischen Hof- und Staatsdienst als einen Abfall von dem sieghaften Genius seiner Jugend, als ein Unglück für die deutsche Litteraturgeschichte bedauern. Allerdings kehrt in Goethes vertrauten Briefen öfters die Klage wieder, daß seine Amtsgeschäfte ihm nicht die Zeit zur Ausführung der dichterischen Pläne ließen. Allein Goethes Dichten war seiner ganzen Naturanlage nach kein berufsmäßiges schriftstellerisches Schaffen, wie das von Shakespeare und Voltaire, Lessing und Schiller. Wenn er selber wiederholt alle seine Arbeiten als Bruchstücke einer großen Konfession bezeichnete, so können wir diese Erklärung dahin ergänzen: er mußte immer erst große neue Erfahrungen erleben, ehe seine periodisch aussetzende Dichterkraft wieder zum Schaffen sich gedrängt fühlte. Friedrich Schlegel dachte wohl zunächst an Goethe, wenn er meinte, ein Dichter könne in jeder Lebensepoche nur einen Roman

schreiben; er müsse jedesmal selbst erst einen neuen Lebensinhalt gewonnen haben. Dies trifft nicht nur zu, wenn wir „Werther“, „Meisters Lehrjahre“, die „Wahlverwandtschaften“, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ ins Auge fassen. Es gilt für Goethes ganzes Dichten. Von seinen großen Werken gleicht keines dem anderen, während z. B. Wielands und Walter Scotts Romane, Molières Komödien und Schillers spätere Dramen doch den einmal gewonnenen individuellen Kunststil in einer Reihe verwandter Dichtungen festhaltend wiederholen. Wie grundverschieden sind dagegen selbst innerhalb der einen Faustdichtung Goethes die verschiedenen Abschnitte gestaltet, in denen sich eben die verschiedenen Lebensepochen ihres Schöpfers abspiegeln.

Ein bloßes Schriftstellerleben war für Goethe daher unmöglich. Er konnte, wie es Viktor Hehn in seinen „Gedanken über Goethe“ (1877), dem unvergleichlich besten und tiefstgreifenden Buche der gesamten uferlosen Goethe-Litteratur, ausgeführt hat, nur deshalb in seinen Dichtungen die „Naturformen des Menschenlebens“, alle Stände, Alter, Geschlechter, Charaktere so wahrheitsgetreu in typischen Gestalten sich ausleben lassen, weil er sein eigenes Selbst in einem Faustischen Wissens- und Lebensdrang so unendlich erweitert hatte. Dieser Thätigkeitsdrang, der ebenso zu praktischem Eingreifen in die Staatslenkung und -verwaltung wie zur naturwissenschaftlichen Beobachtung und Forschung leitete, dieses grenzenlose Bedürfnis nach Erfahrung, Anschauung und Menschenkenntnis hätte zu einer Preisgebung des eigenen Selbst an die Dinge und Menschen führen müssen, wenn er nicht früh eine äußere Zurückhaltung sich anerzogen hätte. Was ihm in der Folge als Kälte und Vornehmthun vorgeworfen wurde, war im Grunde nur notwendige Selbsterhaltung. Wenn Goethe in seiner amtlichen Thätigkeit die Menschen in gründlichster und für den Dichter lehrreichster Weise kennen lernte, so lernte er in seinen staatsmännischen Lehrjahren auch die unerfreuliche Notwendigkeit der Resignation und den Zwang, sein inneres Leben immer mehr wie mit einer Mauer gegen die Zudringlichkeit und den bösen Willen der Menschen zu schützen.

Aber wenn darüber auch die Blüte des Glaubens und Vertrauens welken mußte, so kam ihm doch in der „wahren Liebe gegen die Menschen, mit denen er lebte, niemand gleich“. Einen Unglücklichen und Verbitterten, den er jahrelang unterstützte, aufzurichten, unternahm er 1777 die „Harzreise im Winter“. Und als „Das Göttliche“ predigt er in einer anderen der gewaltigen Hymnen in freien Rhythmen die Lehre: „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut!“ Wie die Not der armen Weber zu Apolda die Gedanken des Dichters von der Vollendung der „Iphigenie“ ablenkte, so fühlte der unerkannt das Land durchstreifende Geheimrat sich hingezogen „zu der Klasse von Menschen, die man die niedere nennt! Die aber gewiß für Gott die höchste ist. Da sind doch alle Tugenden beisammen, Beschränktheit, Genügsamkeit, gerader Sinn, Treue, Freude über das leidlichste Gute, Harmlosigkeit, Dulden, Ausharren.“ Allein wenn er so gern im kleinen helfen wollte, wie die Unsterblichen nach der Menschen Glauben im großen thun, so blieb dem Staatsmanne nicht die niederschlagende Erfahrung erspart: „In der Jugend traut man sich zu, daß man den Menschen Paläste bauen könne; wenn es aber um und an kommt, hat man alle Hände voll zu thun, um ihren Mist beiseite zu bringen. Es ist kein Kanzlist, der nicht in einer Viertelstunde mehr Gescheites reden kann, als ich in einem Vierteljahr, Gott weiß, in zehn Jahren thun kann.“

Durch solche Erkenntnis ließ sich Goethe indessen in seiner Thätigkeit nicht irren. Wenn er von großen Weltbeglückungsplänen nicht viel hielt und deshalb der französischen Freiheitspredigt wie nach Napoleons Niederwerfung den liberalen Forderungen kühl ablehnend gegenüberstand, so heischte er nur um so nachdrücklicher, daß jeder in dem ihm beschiedenen, engen oder weiteren, Wirkungskreise seine ganze Kraft einsetze. Was er 1807 in dem Vorspiel bei Wiedereröffnung des Weimarischen Theaters und noch in seinem letzten Lebensjahre in den Versen „Bürgerpflicht“ (vgl. die Tafel bei S. 572) empfahl, das war seine im ersten weimarischen Jahrzehnt gewonnene praktische Erfahrung.

Das Verhältnis zu einem Fürsten, von dem er nach fünfzig Jahren des Zusammenwirkens rühmen konnte, es sei kein Tag vergangen, an dem er nicht an das Beste seiner Unterthanen gedacht habe, mußte Goethe in seiner Vorliebe für die patriarchalische Regierungsform noch bestärken. Nicht eine Reform, sondern ein Erhalten der alten Reichsverfassung, die den einzelnen Ständen weiten Spielraum ließ, hatte Goethe im Auge, als er im Winter 1778 auf 79 zu einem engeren Zusammenschließen der kleinen Staaten riet. Ein Schutz gegen die Vergewaltigungen, die von österreichischer wie von preußischer Seite drohten, sollte durch diesen deutschen Fürstenbund erzielt werden. Sein Anschluß an Preußen, wie ihn Goethe selbst dann 1785 für Weimar vollziehen mußte, entsprach keineswegs den Wünschen, die der Dichter als Staatsmann hegte.

Man hat sogar die Vermutung geäußert, diese Wendung der Politik habe Goethe zum Verzicht auf seine Stellung als leitender Minister veranlaßt. Dazu mitgewirkt hat sie jedenfalls insofern, als die Unterordnung des Fürstenbundes unter Preußens Führung den Eintritt Karl Augusts in den preußischen Militärdienst zur Folge hatte. Und dies widerstrebte in der That Goethes Überzeugung von den nächsten Herrscherpflichten des Herzogs. So manchen anderen Neigungen seines Herrn war er mit ernstem Rat und in gefälliger dichterischer Einkleidung entgegengetreten.

Das Geburtstagsgedicht „Ilmenau“ (1783), in dem Goethe sich, den Herzog und seine Weidgesellen charakterisiert, zeigt als klassisches Beispiel des Dichters Streben, den fürstlichen Freund zur Unterwerfung des eigenen Begehrens unter die Pflichten seines Standes anzuleiten. Zur Ausbildung und Erziehung des an guten Vorsätzen stets reichen, aber von leidenschaftlichem Irrtum so oft fortgerissenen Herzogs unternahm Goethe 1779 mit ihm seine (zweite) Schweizerreise. Wertvoller als das Singspiel „Jeri und Bätely“ ist der „Gesang der Geister über den Wassern“ als unmittelbare dichterische Frucht dieser Reise, deren Schilderung in fast episch zu nennenden Briefen später in Schillers „Horen“ erschienen ist.

Aus dem Jahre der Schweizerreise stammt Mays Goethebild, das ihn fest und entschieden, ernst und klar in die Welt blickend zeigt (vgl. die Tafel bei S. 566). Er hatte, zum Geheimderat befördert, eine Reihe weiterer Ämter auf sich genommen; 1782 fiel ihm auch das Präsidium der Kammer und damit eine böse Arbeitslast zu. Galt es doch, Ordnung in die arg zerrütteten Finanzen des Landes und des fürstlichen Haushaltes zu bringen. Die Briefe von Frau von Stein und Lavater zeigen, mit welch hingebendem Ernst sich Goethe seiner schweren Aufgabe jahrelang unterzog, freilich ohne das, was er für richtig hielt, ganz durchsetzen zu können. Auf die Ausführung anderer Pläne hatte er schon früher verzichten müssen.

Der Besuch von Lenz und Klinger mag Goethe in dem Augenblicke, wo er selbst sich seine Stellung in Weimar erst noch zu erkämpfen hatte, nicht angenehm gewesen sein. Ganz gewiß aber hat er eine Zeitlang sich mit der Hoffnung getragen, für ein höheres geistiges Leben einen Mittelpunkt in Weimar zu schaffen. Doch bald mußte er dem Wahn entsagen, „die schönen Körner, die in meinem und meiner Freunde Dasein reifen, müßten auf diesen Boden gesät, und jene himmlischen Juwelen könnten in diese irdischen Kronen der Fürsten gefaßt werden“.

Zwar die Berufung Herders als Generalsuperintendenten hatte Goethe noch vor seinem eigenen Amtsantritt durchgesetzt, und nicht des Herzogs Schuld war es, daß Fritz Stolberg seine Kammerherrenstelle in Weimar nicht antrat. Wieland schloß trotz aller vorangegangenen Neckereien Goethe sofort in sein Herz. Näher noch Goethes eigenem Herzen stand der biedere Major Karl Ludwig von Knebel (1744—1834). Zu Wallerstein in Franken geboren, hatte er als Leutnant in Potsdam die Ramlersche Schule durchgemacht, dann war er als Prinzenerzieher nach Weimar gekommen. Reizbar und hypochondrisch, wie er war, hielt er doch stets an Goethe fest, teilte seine naturwissenschaftlichen Studien und bewährte als wohlgebildeter Übersetzer von Properz und Lukrez eine für selbständige Dichtungen freilich nicht ausreichende Form- und

Sprachbegabung. Musäus und Bode hielten sich abseits von dem höfischen Kreise. Der Don Quixote-Übersetzer Friedrich Justin Bertuch spielte mehr als unternehmender buchhändlerischer Industrieller (Landesindustriecomptoir) denn als Schriftsteller in Weimar eine Rolle. Gleich Bertuch war auch der Freiherr Karl Siegmund von Seckendorff, der von 1775—1785 der weimarischen Hofgesellschaft zugehörte, ein Kenner der spanisch-portugiesischen Dichtung. Der Kammerherr der Herzogin-Mutter, Friedrich Hildebrand von Einsiedel, blieb trotz seiner dramatischen Übersetzungen doch nur ein Liebhaber der Litteratur. Er besorgte mit der Hofdame Thusnelda von Göchhausen die Redaktion des „Tiefurter Journals", jener nur handschriftlich und an wenige verteilten Zeitschrift, zu der Herzogin Anna Amalia in den Jahren 1781—84 die weimarische Hofgesellschaft und entferntere Freunde aufgemuntert hatte.

Das „Tiefurter Journal" gibt eine Vorstellung von der geistvoll scherzenden Geselligkeit und der durchaus französischen Bildung, die an dem weimarischen Hofe herrschten. Mit kleinen Dramen und Singspielen („Lila", „Die Fischerin") für das Liebhabertheater des Hofes sowie mit „Maskenzügen", d. h. dichterischen Erläuterungen der Aufzüge auf Hofbällen und Redouten, beteiligte sich Goethe an dem poetischen Zeitvertreib. So unerfreulich ihm solches Vertrödeln auch war, so glaubte er doch durch seine Mitwirkung die Gelegenheit zu gewinnen, „indem man zu scherzen scheint, das Gute zu thun". Mit dem „Triumph der Empfindsamkeit", der Umbildung einiger Szenen aus Aristophanes' „Vögeln" und dem „Neuesten von Plundersweilen" setzte er die litterarischen Satiren der Frankfurter Zeit fort. Aber auch größere und tiefere Dichtungen lösten sich langsam aus seinem bewegten Inneren los.



Charlotte von Stein. Nach ihrem Selbstbildnis (1790) im Besitz des Freiherrn von Stein auf Kochberg zu Groß-Kochberg.

Im Juli 1775 hatte Goethe auf der Durchreise durch Straßburg in Zimmermanns Sammlung eine Silhouette der Frau des weimarischen Hofstallmeisters, Charlottens v. Stein (geborenen v. Schardt, 1742—1827) kennen gelernt. Der junge Dichter schrieb unter dem ersten Eindruck unter das Bild: „Es wäre ein herrliches Schauspiel, zu sehn, wie die Welt sich in dieser Seele spiegelt. Sie sieht die Welt, wie sie ist, und doch durchs Medium der Liebe. So ist auch Sanftheit der allgemeine Eindruck." Daß aber Goethe „den Umgang mit sanften weiblichen Seelen" brauche und selber dies auch wisse, hat Graf Christian Stolberg schon unter dem Eindruck ihrer gemeinsamen Geniereise geäußert.

Noch keine zwei Monate war Goethe in Weimar, als er mit der um sieben Jahre älteren Frau schon den Briefwechsel begonnen hatte, der uns bis über die erste Hälfte der italienischen Reise hinaus den vollsten Einblick in sein tiefstes Wesen, sein geheimstes Fühlen und Denken gewährt. Was er je für Geliebte, Freundinnen, Schwester empfunden hatte, das erbte nun Lida, die einzige, der er mit Herz und Sinn angehören wollte. Schon im Oktober 1776 sollte das einaktige Schauspiel „Die Geschwister", noch heute ein kostbarer Schatz der deutschen Bühne, der Geliebten eindringlich vorführen, daß schwesterliche Freundschaft dem Manne keinen Ersatz für das Glück der Liebe gewähren könne. Zahllose Briefe und kurze Grüße, weicher Seelenstimmung entquellende Lieder („An den Mond", „Warum gabst du uns die tiefen Blicke", „Sag' ich's euch, geliebte Bäume") verleihen der unwandelbar innigen Herzensneigung unerschöpflich

mannigfaltigen Ausdruck. Selbst in die Distichen („Antiker Form sich nähernd"), die als Aufschriften für die Parkanlagen zu Tiefurt und Weimar entstanden, klingt der Herzenston der einen tiefen Liebe hinein. Für Frau von Stein, Herder und Knebel, als sein einziges Publikum, begann er 1784 die Dichtung seines groß angelegten religiösen Epos „Die Geheimnisse".

Nur die Einleitung, die dann als „Zueignung" an die Spitze von Goethes sämtlichen Werken gesetzt wurde, und der erste Gesang sind (in Stanzen) vollendet worden. Wie das Jugendepos vom „Ewigen Juden" die verschiedenen christlichen Bekenntnisse vorführen sollte, so finden sich in dem geheimnisvollen Kloster zwölf Vertreter der verschiedenen Weltreligionen zusammen. Aus ihrem Lebenslauf ergibt sich, daß jede Religion gerade in ihrer vollkommensten Blüte und Frucht sich dem allgemein Menschlichen nähere. Als Vertreter höchster, gereifter Humanität sollen wir den Heldengreis Humanus, bei dem Goethe an Herder dachte, kennen lernen. Zu seinem Nachfolger in der Leitung der ritterlichen Mönche ist der in bescheidener Demut fremd genahte Bruder Markus bestimmt, ähnlich wie dem jugendlich reinen Thoren Parzival die Hut der Gralsritterschaft durch göttliche Fügung beschieden worden war.

Das im „innern Sturm und äußern Streite schwer verstandene Wort" der Selbstüberwindung, nach dem Humanus' zwölf Auserwählte handeln, hat Goethe in jenen Jahren seiner eigenen Selbsterziehung nicht nur in den christlichen Symbolen seines religiösen Epos ausgesprochen. Auch die hellenische Priesterin Iphigenie legt dafür Zeugnis ab; der italienische Renaissancedichter Tasso geht durch seinen Mangel an Selbstbeherrschung zu Grunde.

Goethe hat in den Versen von „Ilmenau" wie in dem Dank der „Zueignung" an die Göttin der Wahrheit, aus deren Hand er mit stiller Seele der Dichtung Schleier entgegennimmt, offen bekannt, wie er aus den Wirrungen seiner stürmischen Jugendtage sich zu einer reineren, höheren Anschauung des Menschen, seines Loses und seiner Aufgabe emporringe. Die beiden Strophen von „Wandrers Nachtlied" („Der du von dem Himmel bist", „Über allen Gipfeln") und „Wonne der Wehmut" quellen als wunderbar weiche Naturlaute aus einer tief bewegten, Friede ersehnenden Menschenseele hervor. Im Inneren des Dichters und Menschen mußte eine mächtige Wandlung vor sich gehen, ehe er auf „Götz" und „Stella" Dichtungen wie „Proserpina", „Elpenor" und „Iphigenie" folgen lassen konnte.

Erst nach viermaliger formaler Umschmelzung hat Goethe 1787 in Rom seinem Schauspiel „Iphigenie auf Tauris" die endgültige Gestalt in reimlosen fünffüßigen Jamben (Blankversen) gegeben. Doch schon am 9. April 1779, also nur wenige Tage nach der Pariser Erstaufführung von Glucks „Iphigenie in Tauris" (18. März), ist die „Iphigenie" in Prosa, der im nächsten Jahre eine Überarbeitung in freien Rhythmen folgte, auf dem Weimarer Liebhabertheater gespielt worden. Die priesterlich-königliche Jungfrau selbst wurde von Corona Schröter gegeben, von der Goethe in dem großen Gedicht auf den Tod des Theatermaschinenmeisters Mieding rühmte, die Natur habe in ihr die Kunst erschaffen. Goethe selbst spielte den Orestes, und gleich einem sieghaften Apollo, wie ihn Trippels Büste (vgl. die Tafel bei S. 566) darstellt, erschien er in der antiken Gewandung den ihm zujubelnden Zuschauern.

Ganz von selbst brachte die Gestaltung der einfachen, rein innerlichen Vorgänge in „Iphigenie" und „Tasso" die Geschlossenheit von Ort und Zeit mit sich, wie Götz und Egmont Wechsel und Ausdehnung gefordert hatten. Der Dichter bewegt sich in der engeren Form nicht minder frei wie in der shakespearisierenden Ungebundenheit des „Götz". In der Zeit des Zusammenwirkens mit Schiller, als es sich darum handelte, die „Iphigenie" auf die öffentliche Bühne zu bringen, fand Goethe sein Schauspiel sehr wenig griechisch und „verteufelt human". Wohl offenbart seine Dichtung die stille Größe, die Winckelmann als das Wahrzeichen griechischer Schönheit erkannte. Aber der hellenischen Fabel ward durchaus das Gepräge des Jahrhunderts der Humanität aufgedrückt. Goethe hat sie gewählt, nicht, um durch einen berühmten antiken Stoff seinem Drama von vornherein Ansehen zu geben, sondern weil Charaktere und Handlung ihm zum Ausdruck seines eigenen bewegten Seelenlebens geeignet erschienen. Wenn Goethe viel später einmal einem Darsteller des Orestes gleichsam zur Erklärung seiner Rolle und des ganzen Stückes die Verse widmete „Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit", so sehen wir deutlich, wie nahe sich die Wurzeln der dramatischen „Iphigenie" von 1779 und der epischen „Geheimnisse" von 1784 berühren.

Die Gewinnung des Kultbildes der Artemis, durch die im Drama des Euripides die Entsühnung des Orestes herbeigeführt wird, konnte für den neueren Dichter nicht die Handlung bestimmen. Orests Heilung muß als ein innerer Seelenvorgang und zugleich dramatisch glaubhaft sich vollziehen. Goethe nennt ihn die Achse des Stückes. Die Entsühnung kann nur durch innere Läuterung erfolgen. Der feste Wille, mit dem Orestes nur dem Freunde und mit ihm der hellenischen Priesterin Rückkehr ins Vaterland wünscht, sich aber dem Tode weiht, die Steigerung des Wahnes, der den Betäubten über Lethes Ufer in die ewigen Nebel der Schattenwelt führt, schließen sein altes, vorwurfsvolles Leben ab. Als ein Neugeborener kehrt er aus den erlittenen Todesqualen und der Hadesvision zu Lebensfreud' und großen Thaten wieder. Das alles muß sich in seinem Inneren vollziehen. Mildernd und lösend wirkt aber auf den Seelen- und Leibeskranken Iphigeniens Reinheit ein. Das offene Schuldbekenntnis, das nur ihre große Seele ihm entpressen kann, ist zugleich der Höhepunkt seiner Qual und der Beginn seiner Heilung. Die Wahrheit, zu der er sich vor der reinen Erscheinung der jungfräulichen Priesterin gedrungen fühlt, löst zugleich die täuschende Verwirrung. Und wieder ist es die Macht der Wahrheit, die mächtiger als alle klugen Listen des ulyssesgleichen Pylades die endgültige Lösung herbeiführt. Bei Euripides weicht der barbarische Skythenkönig dem Befehle der ihm entgegentretenden Pallas Athene. Bei Hans Sachs (1555) und Lagrange (1699) erschlägt Orestes den Thoas, während Racine eine taurische Iphigenie als Seitenstück zu seiner „Iphigenie in Aulis“ wohl begann, aber wegen der Schwierigkeit der Lösung liegen ließ.

In Iphigenie ist nicht eine bestimmte Person, sondern der Geist verkörpert, der Goethes inneres Leben in jenen Jahren beseelte, der in der Zeit der Iphigeniendichtung ihn die Gebetsworte in sein Tagebuch eintragen hieß: „Möge die Idee des Reinen, die sich auf den Bissen erstreckt, den ich in den Mund nehme, immer lichter in mir werden!“

Während Goethe, um die Iphigenie in Rom zu vollenden, das Stück nur ruhig abschreiben, „Zeile vor Zeile, Period vor Period“ regelmäßig erklingen zu lassen brauchte, mußte er die weimarische Niederschrift der zwei ersten Akte des „Tasso“, die gleichfalls in Prosa war, uns aber nicht erhalten ist, in Italien ganz zerstören. Nachdem er im Vaterlande des Sängers des „Befreiten Jerusalem“ bessere Kunde über seine Lebensschicksale erworben hatte, genügten ihm weder die Personen noch der Plan noch der Ton der älteren Arbeit. Das im Juli 1780 begonnene Drama ist dann erst nach der Rückkehr aus Italien abgeschlossen worden.

Wie vieles in Italien an dem ursprünglichen Entwurf indessen auch geändert worden ist, eigene Erlebnisse aus dem ersten weimarischen Jahrzehnt haben den Anlaß zu dem Werke gegeben. Mit Tassos Dichtung hatte er sich schon in den Kindertagen zu Frankfurt bei seinen ersten dramatischen Versuchen befreundet. Als er selbst als Dichter in Hof-, Lebens- und Liebesverhältnisse verwickelt wurde, die „in Weimar wie in Ferrara waren“, da entstand ihm durch Zusammenwerfen des eigenen und Tassos Leben das Bild seines dramatischen Helden, dem er dann „als prosaischen Kontrast den Antonio entgegenstellte“. Wenn es im einzelnen auch zweifelhaft bleiben muß, welche Züge Alphons von Este und die beiden Leonoren mit Karl August, der Herzogin Luise, Frau von Stein, Antonio Montecatino mit dem Freiherrn von Fritsch gemein haben, das Erlebte mischt sich überall harmonisch mit dem geschichtlichen Bilde aus der italienischen Spätrenaissance. Goethe fand es sehr treffend, als ein französischer Kritiker (J. J. Ampère) den „Tasso“ einen gesteigerten „Werther“ nannte. In beiden ist von Anfang an ein krankhafter Zug, das Phantasieleben ist in Tasso wie das Gemütsleben in Werther so stark entwickelt, daß es zum tragischen Widerstreite mit der engen Wirklichkeit des Lebens führen muß. Tragisch, obwohl Goethe seine Dichtung ein Schauspiel genannt hat. Antonio, der nichts weniger als der schwarze Bösewicht und Intrigant sein soll, „hat Welt“, das, was Goethe in den Briefen an Frau von Stein so sehr bewundert und sich selbst gewinnen möchte: „die arme Kunst, sich künstlich zu betragen“. Goethe ist so wenig Tasso oder Antonio, wie er Werther ist. Aber er hat Zeiten oder wenigstens Augenblicke durchlebt, in denen er an sich die Erfahrung machte, um alle diese Gestalten, ihr Fühlen und Handeln empfinden und in der Dichtung lebenswahr in Typen verkörpern zu können. Antonio streckt, ehrlich gesinnt, dem rasenden Tasso zuletzt die helfende Hand entgegen. Aber es ist nur eine — im Drama die letzte — der vielen Selbsttäuschungen von Tassos glühend reger Einbildungskraft, wenn er einen Augenblick glaubt, durch Antonio sich dem Schiffbruch entwinden zu können. Nicht am Felsen von Antonios Weltklugheit ist er gescheitert: ihn richtet seine innerste Natur zu Grunde, deren überfeine Empfindlichkeit des Lebens Härten nicht ertragen kann.

Wie für die Dichtung des „Tasso" der Umgang mit vollendeten Menschen der höheren und höchsten Stände die Voraussetzung bildet, so erwarb sich Goethe während des ersten weimarischen Jahrzehnts auch die allseitige Menschenkenntnis, deren er für die Ausführung seines Romans bedurfte. Schon im Anfang des Jahres 1777 beginnt die Arbeit an „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung", den später allerdings gründlich umgearbeiteten „Lehrjahren Wilhelm Meisters". Die Theatereinrichtung des „Hamlet", von der die „Lehrjahre" so umständlich berichten, gehört dieser Zeit an, in der ja Schröder in Hamburg wirklich zuerst Shakespeares Werke durch Bearbeitungen für die deutsche Bühne gewann. Das herzogliche Liebhabertheater war für so große Pläne freilich nicht geeignet; doch mochte sich der Dichter hier in kleinen Verhältnissen die Bühnenkenntnisse erwerben, die ihn in einem späteren Lebensabschnitt zur Leitung des Hoftheaters befähigen sollten.

Aus kleinen Anfängen und Anlässen entwickelte sich auch die Thätigkeit Goethes, der er die anhaltendsten Bemühungen und das eindringendste Studium widmete: seine Naturforschung.

Lange Zeit war es üblich, über Goethes naturwissenschaftliche Arbeiten als ergebnislose Liebhabereien des Dichters hinwegzusehen. Seine beiden großen Entdeckungen im Gebiete der Knochenlehre und Pflanzenkunde wurden von den Fachgelehrten jahrzehntelang mit kränkender Gleichgültigkeit zurückgewiesen. Mit welcher Gründlichkeit Goethe bei seinen Naturstudien zu Werke ging, wie er, dem neueren Betrieb der Naturwissenschaft entsprechend, das Experiment verwertete, das ist erst seit kurzem durch die Erschließung seines Nachlasses und seiner Sammlungen übersichtlich geworden. Die große Tendenz und den geistigen Zusammenhang aller seiner einzelnen Forschungen über Steine und Gebirgsbildung, Insekten und Pflanzen, Tier- und Menschenbau, Licht und Farben, Meteorologie und Wolkenformationen mit seiner ganzen Weltanschauung (Erkenntnislehre) dargelegt zu haben, ist vor allem das rühmenswerte Verdienst Rudolf Steiners in den Einleitungen zu seiner Ausgabe von Goethes naturwissenschaftlichen Schriften.

Ziemlich unwissend in allen naturwissenschaftlichen Fragen war Goethe nach seinem eigenen Geständnisse nach Weimar gekommen. Die Anlegung des Parks an der Ilm und eines botanischen Gartens zu medizinischen Zwecken einerseits, die Wiedereröffnung des Ilmenauer Bergwerks, das freilich alle Hoffnungen täuschte, anderseits nötigten ihn zuerst von Amts wegen zur Beschäftigung mit Botanik und Mineralogie. Zur Knochenlehre hatten ihn schon die Physiognomik (vgl. S. 577) und Mercks Interesse für anatomische Studien geführt. Der Verkehr mit den Professoren in Jena gab weitere Anregungen. Bereits 1783 wurde der Versuch aus der vergleichenden Knochenlehre abgeschlossen, daß „der Zwischenknochen der oberen Kinnlade dem Menschen mit den übrigen Tieren gemein sei".

Der zufällige Fund eines geborstenen Schafschädels auf dem Lido zu Venedig hat Goethe 1790 die bereits früher geahnte Wahrheit, daß die sämtlichen Schädelknochen aus verwandelten Wirbelknochen entstanden seien, abermals bestätigt. Seine Entdeckung des Zwischenknochens, die durch ihren Nachweis des einheitlichen Baues der verschiedenen niederen und höheren Tiere bis herauf zum Menschen auch noch für die Darwinische Lehre besondere Wichtigkeit hat, wurde anfangs von den Anatomen kaum einer Widerlegung gewürdigt. Nur langsam fand der „sinnreiche Versuch" Anerkennung. Erst 1820 ließ Goethe dann die frühe Arbeit im Druck erscheinen.

Für die Botanik holte sich Goethe zunächst Rat bei dem Gesetzgeber der systematischen Pflanzenkunde, dem Schweden Linné („Philosophia botanica", 1751). Nach Shakespeare und Spinoza ist Linné nach Goethes eigenem Geständnisse derjenige gewesen, von dem die größte Wirkung auf ihn ausgegangen ist. Und zwar gerade durch den Widerstreit, in dem Linnés scharfes, geistreiches Absondern zu Goethes innerstem Bedürfnis nach Vereinigung der tausendfältigen

Gestalten des Pflanzengewühls stand, übte der berühmte Ordner und Systematiker der Pflanzenformen entscheidenden Einfluß aus auf den Gang von Goethes naturwissenschaftlichen Studien.

Erst im Anschauen der reichen Pflanzenwelt Siziliens ging Goethe das Geheimnis der Pflanzenzeugung und -Organisation völlig auf. Im Jahre 1790 wagte er sich zum ersten Male mit einer naturwissenschaftlichen Studie an die Öffentlichkeit, dem „Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären", dem erst wieder acht Jahre später das zur Belehrung von Christiane Vulpius geschriebene Gedicht „Die Metamorphose der Pflanzen" folgte.

Wie verschiedenartig die Pflanze in Stengel, Blatt, Blüte, Frucht auch erscheint, so einheitlich und einfach ist ihre Grundform, das an einem Stengelknoten sitzende Blatt. Hat man dieses erst als ihr Organ in den verschiedenen Entwickelungsstufen (Metamorphosen) erkannt, so lassen sich „die mannigfaltig besonderen Erscheinungen des herrlichen Weltgartens auf ein allgemeines einfaches Prinzip zurückführen", einen Typus, den Goethe als die „Urpflanze" bezeichnete. Nicht durch die Eingebung einer glücklichen Stunde, sondern durch langes, treues Forschen, durch seine Grundanschauung, die nicht die einzelnen Teile, sondern das innerste Wesen der Dinge erkennen wollte, war ihm die wichtige Entdeckung gelungen. Unabsehbare Wirkung rühmt ein Botaniker wie Ferdinand Cohn der aus echt wissenschaftlichem Geist hervorgehenden Schöpfung Goethes nach. Aber nachdem erst der Verleger seiner Schriften, Göschen, den Druck des kleinen Büchleins abgelehnt hatte, ließen die Fachgelehrten lange Jahre die ergebnisreiche Forschung des Dichters unbeachtet. Der aber sammelte in eifrigem Experimentieren die Belege, um seine Lehre weiter fruchtbar zu machen. Im Verfolg seiner Studien zur Morphologie (Gestaltenlehre) sollten die an den Pflanzen bewährten Grundsätze womöglich auf das ganze Tierreich, zunächst auf die Metamorphose der Insekten, Würmer und Säugetiere, Anwendung finden.

Als ein Ganzes sah er die Natur in allen ihren Offenbarungen an. Sommer und Winter verbringt er außerhalb der städtischen Mauern in seinem kleinen Gartenhause, dessen Garten er selbst bepflanzte, so ganz in der Natur wie an Freundes Busen lebend, nicht nur zu kalt staunendem Besuch ihr nahend.

Als er nach seiner dritten Durchstreifung des Harzes Anfang 1784 die Abhandlung „Über den Granit" niederschrieb, da wies er darauf hin, wie gerade der Dichter von der „Betrachtung und Schilderung des menschlichen Herzens, des jüngsten, mannigfaltigsten, beweglichsten, veränderlichsten Teiles der Schöpfung, zu der Beobachtung des ältesten, festesten, tiefsten, unerschütterlichsten Sohnes der Natur geführt" werde. Für die Leiden, wie die Abwechselungen und schnellen Bewegungen der menschlichen Natur sie ihm bereitet haben, sucht er die Heilung in der „erhabenen Ruhe, die jene einsame, stumme Nähe der großen, leise sprechenden Natur gewährt".

Aus dieser Stimmung strömte ungefähr um die Zeit, in der die Abhandlung über den Granit entstand, Fausts Anrufung der Natur in der Szene „Wald und Höhle". Das All-eins-gefühl mit den Brüdern in Busch, Luft und Wasser, mit allem Lebendigen und Leblosen in der Natur, wie er es aus dem Studium des „heiligen Spinoza" schöpfte, durchdrang sich mit der wissenschaftlichen Erkenntnis der Natur. Immer inniger schloß er sich zugleich Herder an, in dessen „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" er seine Naturanschauung, in dessen Gesprächen „Gott" (1787) er seine Auffassung Spinozas wiederzufinden glaubte.

Entscheidend für die Entwickelung des Mannes Goethe, unendlich bereichernd an innerer Erfahrung und fruchtbar an Dichten, Forschen, Staatsgeschäften war so für Goethe dieses erste Jahrzehnt in Weimar. In dem hier gewonnenen Grunde wurzelt sein ganzes späteres Leben. Die italienische Reise bedeutet wohl einen Bruch in Goethes amtlicher Thätigkeit. In seiner Entwickelung bedeutet sie nur ein ständiges, wohl auch rascheres Fortschreiten auf bereits seit Jahren eingeschlagener Bahn. Was Goethe bei der Rückkehr von Neapel von seinen botanischen Erfahrungen im Süden schrieb, gilt von seiner ganzen italienischen Reise: er hatte für seine Bildung nicht Neues zu entdecken, sondern das Entdeckte nach seiner Art anzusehen. Nicht

als ob er die Dinge sähe, sondern als ob er sie wiedersähe, war ihm beim Anblick der großen Reste des Altertums zu Mute.

Wenn Amtsgeschäfte Goethe Zeit und Stimmung für angefangene Dichtungen raubten, so klagte er wohl über die Notwendigkeit, seinen Weizen unter dies Kommisbrot backen zu müssen. Und er gestand, daß er sich erst in Italien als Künstler wiedergefunden habe. Die Absicht, die zurückgesetzte Dichtkunst mehr zu pflegen, war bei dem Wunsch zur italienischen Reise zweifellos mitbestimmend. Der Entschluß, seine verstreuten Dichtungen zum ersten Male selbst zu sammeln, der durch die achtbändige Ausgabe von „Goethes Schriften“ in Göschens Verlag zu Leipzig (1787—90) verwirklicht wurde, ist indessen unabhängig von dem Reiseplan entstanden.

Aus Briefen (an Frau von Stein, den Herzog, Herder) und Tagebüchern hat Goethe 1816 und 1829 die Schilderung seiner „Italienischen Reise“ zusammengestellt; den unmittelbaren Eindruck gewährt das für die ersten sechs Monate noch erhaltene Tagebuch selbst.

Am 3. September 1786 verließ Goethe Karlsbad; am 29. Oktober fuhr er durch die Porta del Popolo in Rom ein. Nur der Herzog hatte darum gewußt, daß sein Kammerpräsident nun dem alten Sehnsuchtsdrange folge, nach dem „Land, wo die Myrte still und hoch der Lorbeer steht“. Im Februar 1787 ging Goethe nach Neapel. Vom 29. März bis 16. Mai dauerte die Bereisung Siziliens, vom 6. Juni 1787 bis 2. April 1788 der zweite römische Aufenthalt. Auf der Hinreise, die über München und den Brenner erfolgt war, hatte das leidenschaftliche Verlangen, Roms Boden zu betreten, nur ein kurzes Verweilen am Gardasee, in Verona, Vicenza, Venedig, Bologna gestattet. Die Heimkehr führte von Florenz und Mailand über den Splügen an den Bodensee.

In Rom hat Goethe die ersten fünf Bände seiner „Schriften“ fertiggestellt. Wie „Iphigenie“ wurden auch die Singspiele der Frankfurter Zeit, denen sich als neues „Scherz, List und Rache“ beigesellte, in Verse umgeschrieben, „Tasso“ und „Faust“ in Angriff genommen, „Egmont“ vollendet. Die Pläne zweier neuer Dramen, einer „Iphigenie auf Delphos“ und einer homerischen „Nausikaa“, kamen nicht über den ersten Entwurf hinaus. Von den „Römischen Elegien“, die man gewöhnlich auf das erst nach der Rückkehr in Weimar geknüpfte Verhältnis mit Christiane Vulpius bezieht, wird eine oder die andere doch wohl bereits in Italien entstanden sein.

In Rom, der hohen Schule für alle Welt, fühlte Goethe den Wunsch, nichts mehr zu schreiben, was nicht Menschen, die ein großes und bewegtes Leben geführt haben, Teilnahme zu wecken vermöchte. Aber aus dem schon 1775 begonnenen „Egmont“, für den er die Prosa beibehielt, konnte nach so langer Pause doch nur „ein scheinbares Ganze“ gemacht werden.

Schillers scharfe Recension schien ihm den sittlichen Teil des Stückes gar gut zu zergliedern. Und indem er in Weimar nur Schillers Bühnenbearbeitung des „Egmont“ spielen ließ, erkannte er auch die Berechtigung des dramaturgischen Tadels an. Als Dichtung durfte er das Werk wohl gegen Schillers Ausstellungen in Schutz nehmen, konnte es Beethoven zu seiner heroischen Egmont-Musik (1818) begeistern. Die frohe Lebenskraft des volksbeliebten Helden, der ungern und doch männlich von der süßen Gewohnheit des Daseins scheidet, hat etwas vom jungen Goethe der Frankfurter Zeit in sich. Aber in Gestalten wie dem vorsichtigen Oranien, Macchiavel, Alba, dem rücksichtslosen Verfechter des königlichen Willens, der klugen Regentin enthüllt sich eine Überlegenheit, Welt- und Menschenkenntnis, die sich Goethe erst im weimarischen Hof- und Staatsdienst erworben hat. Die Volksauftritte mit ihren scharf umrissenen Vertretern des ganzen Stammescharakters der Niederländer zeigen den verwandten Szenen im „Götz“ gegenüber eine fortgeschrittene gereifte Kunst ohne Einbuße an Leben und Farben.

Wäre nicht die Notwendigkeit des Abschlusses seiner „Schriften“ gewesen, so hätte der Goethe in Rom beherrschende Eifer für die bildende Kunst die Poesie völlig zurückgedrängt. In dem Malerkreise, in dem er sich froh bewegte, erinnerte ihn der einzige Karl Philipp Moritz (1757—93) an die heimische Litteratur. Moritz' „Versuch einer deutschen Prosodie“ kam ihm

bei der Versbildung der „Iphigenie" zu statten. Und Moritz seinerseits ging so völlig auf Goethes Lehren ein, daß Goethe seine Schrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen" (1788) wie ein Nachklang der in Rom gepflegten Gespräche erschien.

Moritz' psychologischer Roman „Anton Reiser" (1785) ist ein echtes Erzeugnis der Sturm- und Drangzeit. „Das Gefühl der durch bürgerliche Verhältnisse unterdrückten Menschheit" will Moritz in seiner Autobiographie zur Geltung bringen. Er erzählt, wie er erst als Hutmacherlehrling in Braunschweig gelitten habe, unter welchen Entbehrungen er das Gymnasium in Hannover besuchte, was Shakespeares und Goethes Werke dem jungen, vereinsamten Sonderling bedeuteten. Sie versetzten ihn in eine erträumte Welt und bestimmten ihn zu dem Entschluß, um jeden Preis zur Bühne zu gehen. Sein Mitschüler Iffland führte den Entschluß auch wirklich durch, Moritz dagegen wurde Konrektor am Grauen Kloster zu Berlin und nach seiner Rückkehr aus Italien Professor an der Kunstakademie. Seine „Götterlehre" (1791) hat sich lange als Lehrbuch erhalten.

Vom Maler Müller hielt Goethe sich in Rom entfernt, und nicht erfreulich erschienen für seine ernste Denkungsart die Spuren eines anderen Genossen der Geniezeit: Johann Jakob Wilhelm Heinses. Erst 1783 hatte Heinse nach dreijährigem Aufenthalt „die Götterlust" Italiens wieder verlassen, und als Frucht seiner Romfahrt veröffentlichte er 1787 seine italienische Geschichte „Ardinghello und die glückseligen Inseln".

Der junge Thüringer (geb. 1749) hatte als Student in Erfurt durch seine dichterische Begabung die Aufmerksamkeit Wielands erregt, der den Bedürftigen dem immer mildthätigen Gleim empfahl. Von Halberstadt zog Heinse als Dichter der auch von Goethe bewunderten „Laidion" nach Düsseldorf, um dort für Jacobi die „Iris" zu leiten. Nach dem Erfolge seiner Ariost- und Tasso-Übersetzung (in Prosa) und des „Ardinghello" wurde er Bibliothekar des Kurfürsten von Mainz und verlebte seine letzten Jahre (gest. 1803) in stiller Zurückgezogenheit zu Aschaffenburg.

Erst das „junge Deutschland" erneute das Andenken an den Dichter der beiden Romane „Ardinghello" und „Hildegard von Hohenthal" (1795). Laube veranstaltete 1838 eine Sammlung der Werke des frühen Vorkämpfers der „Emanzipation des Fleisches". Heinse ist der Schüler Wielands, aber ein Schüler, der für die genialen Kraftnaturen von Sturm und Drang, nicht für die weise Mäßigkeitslehre Agathons sich begeistert und das freiere Sinnenleben des Südens aus eigener Erfahrung genossen hat. Wie Wieland in seinen Romanen Aufklärungsphilosophie und Regentenweisheit vorträgt, so hat Heinse im „Ardinghello" über Malerei, in der „Hildegard" über Musik gesprochen. Und in beiden ist er ein Kenner von seltener Trefflichkeit. Heinses „Ardinghello" ist ein nach Art von Klingers „Simson Grisaldo" durch körperliche wie geistige Übermacht ausgezeichneter, in Kampf und Liebe gleich siegreicher Held. Die Griechen, in denen allein der Mensch, wie er sein soll, mit allen seinen natürlichen Herrlichkeiten und Schlechtigkeiten erscheine, sind sein Vorbild. Im Altertum „entsprängen und rännen die lautersten Lebensbäche". Nicht Bücher und Gelerntes, viel Natur und Erfahrung bringt wahre Menschen hervor. Auf den griechischen Inseln gründet der kühne Maler Ardinghello mit gleichgesinnten Geliebten und Freunden das neue Reich der Freiheit, Schönheit und ungebunden frohen Sinnlichkeit.

Heinses „Ardinghello" ist eine Dichtung, in der kräftige sinnliche Leidenschaft und künstlerische Einsichten eine merkwürdige Mischung erzeugt haben. Das Verlangen der Geniezeit nach dem Natürlichen ist hier zur Freiheit, ja Frechheit niedriger Natürlichkeit geworden. Und gerade weil Goethe in manchem Ausspruche über Kunst seinen Anschauungen Verwandtes fand, war er entrüstet über Heinses Unternehmen, „Sinnlichkeit und abstruse Denkweise durch bildende Kunst zu veredeln und aufzustutzen".

Auch Goethe lernte erst in Rom die Schönheit der menschlichen Gestalt voll verstehen, die er als das Höchste für den Künstler pries. Aber in ernstester Arbeit hat er, der Dichter und Naturforscher, jetzt an den Werken des Altertums die Verherrlichung der menschlichen Natur durch die bildende Kunst zu erfassen gestrebt. Die eigene Ausübung der Zeichenkunst hat Goethe jederzeit gepflegt. In Rom versuchte er noch einmal die Entscheidung, ob die Natur ihn nicht zum bildenden Künstler bestimmt habe. Noch war die große Zeit der deutschen Kunst in Rom nicht

gekommen. Aber der Kreis tüchtiger Maler, in dem er lebte, gab ihm reiche Anregung. Wie nach ihm Herder, so fühlte sich auch Goethe vor allem hingezogen zu der Malerin Angelika Kauffmann, der zarten jungfräulichen Seele, die seine Iphigenie mit unglaublicher Innigkeit aufnahm. Die größte Übereinstimmung in allen Grundsätzen des künstlerischen Urteils zog ihn zu dem Schweizer Maler Heinrich Meyer (1759—1832).

Meyers Briefe gewährten ihm auch, nachdem er Italien verlassen hatte, den einzigen „ernsthaften Wiederklang seiner echten italienischen Freuden". Er zog den Freund als Lehrer an der Zeichenschule zu sich nach Weimar, und bis zum letzten Atemzuge blieben beide in Leben und Überzeugung fest verbunden.

Der eigentliche Leiter und Führer Goethes in Rom blieb aber „der gute verständige Winckelmann" (vgl. S. 486). Immer wieder griff er zu dessen Kunstgeschichte des Altertums. Wie allen später nach Italien reisenden Deutschen das Bild Goethes und seiner italienischen Reise vor Augen stehen sollte, so gab sich Goethe selbst in Rom dem Andenken Winckelmanns hin. Schon durch Öser war er auf Winckelmanns Lehren hingewiesen worden. In seinem Dachzimmer im Elternhause hatte er liebevoll eine kleine Sammlung antiker Gipsabgüsse zusammengebracht, während der Vater auf den Gängen die Prospekte italienischer Landschaften als Erinnerung an seine eigene Reise aufgehängt hatte. Doch erst jetzt auf klassischem Grund und Boden stiegen die Geister der alten Kunst und Geschichte hundertfältig aus dem Grabe und zeigten ihm ihre wahre Gestalt. Wie mußten die Hauptumrisse der alten Geschichte ihm leibhaft vor Augen stehen, um in den sechs Distichen der fünfzehnten römischen Elegie die ganze Entwickelung des heidnischen und christlichen Roms der Einbildungskraft des Lesers vorführen zu können. Und wie bezeichnet es das Wesen der Goetheschen Gelegenheitsdichtung, wenn nach dem schalkhaften Liebesvorgang aus der dürftigen Osteria heraus sich des Dichters Blick und Geist erhebt zum Preise der ewigen Roma.

Diese Elegie allein würde zur Widerlegung der seit Niebuhr oft wiederholten Anklage genügen, Goethe habe gerade in Italien einen Mangel an geschichtlichem Sinne gezeigt. Aber allerdings zog ihn zur Antike nicht das Interesse für einen bestimmten Geschichtsabschnitt, sondern das rein Menschliche, das er in ihr am vollkommensten verkörpert sah. Wenn die Gegenwart „nur die Not und das strenge Bedürfnis erforderten" und er bereit sein wollte, nach der Rückkehr sich ihnen wieder zu unterwerfen, so wollte er zuerst durch das Studium der Antike für sich selbst „Menschlichkeit" gewinnen. Der Dichter der „Iphigenie", der sich rühmen konnte, sein Leben dem Wahren gewidmet zu haben, fand in Rom, daß das Große „nur der höchste, reinste Punkt des Wahren ist".

Und in diesem Sinne erscheint die italienische Reise als die Besiegelung seines langen Strebens nach eigener Ausbildung, als der Höhepunkt einer ununterbrochen vorwärts dringenden Entwickelung. Weil aber Goethe dies selber klar fühlte und erkannte, fiel ihm die Rückkehr aus dem formenreichen Italien in die graulichen Nebel des gestaltlosen Nordens so unsäglich schwer. Noch 1814 gestand er: „Seit ich über den Ponte molle heimwärts fuhr, habe ich keinen rein glücklichen Tag mehr gehabt."

Entfremdet fühlte er sich bei seiner Rückkehr den deutschen Freunden, am meisten der vormals geliebten Freundin Frau von Stein, die kleinlich und engherzig ihm die heimliche Abreise nach Italien nicht verzeihen mochte. Wenn selbst in dem vertrauten weimarischen Kreise die alte Prosaform der „Iphigenie" ihrer neuen klassischen Gestaltung vorgezogen wurde, wie konnte er da hoffen, für die neugewonnene Bestimmtheit und Reinheit seiner Kunstanschauungen in Deutschland Verständnis zu finden in dem Augenblick, da Heinses „Ardinghello" als Kunstevangelium gefeiert wurde und Schillers Jugenddramen recht in vollem hinreißenden Strome über das

Vaterland „gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen“ ausgegossen hatten, von denen Goethe sich zu befreien gestrebt?

Am 18. Juni 1788 war Goethe zurückgekehrt; am 21. Juli 1787 hatte Schiller sich in Weimar eingefunden. Allein wie fern lag der Gedanke, daß eben der Dichter der „Räuber“ und des „Don Karlos“ berufen sein sollte, Goethe die verständnisvolle Mitarbeit zu schenken, die er in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus Italien so schmerzlich entbehrte.

In allem entgegengesetzt Goethes Bildungsgange war die Erziehung und Entwickelung von Johann Christoph Friedrich Schiller (geb. 10. Nov. 1759, gest. 9. Mai 1805; vgl. die beigeheftete Tafel). Im Thal der schwäbischen Rems läßt sich die Familie bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen; das Bäckergewerbe war in ihr erblich. Johann Kaspar Schiller aber, des Dichters Vater (geb. 1723), war von Wissensgier getrieben, die durch Erlernung der Wundarzneikunst schlecht befriedigt wurde. Als Husar und Feldscher in einem bayrischen Regimente machte er den Österreichischen Erbfolgekrieg in den Niederlanden mit. Und als es ihm nach der Rückkehr mit der Ausübung der Wundarzneikunst in Marbach nicht glücken wollte, trat er 1753 in württembergischen Militärdienst, in dem es der tüchtige Mann bis zum Major brachte. Er hat bei Leuthen auf österreichischer Seite mitgefochten und auch im Feldlager seine Frömmigkeit bewährt. 1775 kam er auf das herzogliche Lustschloß Solitüde, wo er, seiner Lieblingsneigung entsprechend, die Baumzucht leiten sollte. Hier entfaltete er eine für ganz Württemberg segensreiche Thätigkeit.

Den Mann und Vater in seiner gediegenen Tüchtigkeit und treuherzigen Schlichtheit lernen wir aus seiner Selbstschilderung (Curriculum vitae meae) und den selbstverfaßten Gebeten kennen. Bei der Geburt seines einzigen Sohnes, die beinahe während eines Besuches der Gattin im Lager erfolgt wäre, stand der Vater fern im Felde, aber an das Wesen aller Wesen richtete er das Gebet, es möge dem eben Geborenen „an Geistesstärke zulegen, was ich aus Mangel an Unterricht nicht erreichen konnte“. Die Mutter Elisabetha Dorothea, eine einfache, aber für Poesie nicht unempfängliche Frau, lebte während der Kriegszüge des Gatten bei ihrem Vater, dem Löwenwirte Kodweiß zu Marbach. Erst 1762 konnte die Familie in Ludwigsburg sich wieder vereinigen. Schon Ende 1763 wurde der Hauptmann Schiller als Werbeoffizier nach Schwäbisch-Gmünd versetzt, nahm aber seinen Wohnsitz nicht in der Reichsstadt selbst, sondern im benachbarten Lorch. Von Ende 1766—75 stand er wieder in Garnison in Ludwigsburg.

In Lorch, dessen Klosterkirche Hohenstaufengräber birgt, aus dessen waldiger Umgebung der Hohenstaufen emporragt, empfing der Knabe seine ersten Eindrücke von Natur und Geschichte. Der Plan eines Konradindramas, der dann durch „Don Karlos“ zurückgedrängt wurde, mag auf des Vaters Erklärung der Geschichtsmonumente der Lorcher Gegend zurückzuleiten sein. Seinem Lorcher Lehrer, dem Pastor Moser, hat Schiller in den „Räubern“ ein Ehrendenkmal gestiftet. Die strengen, pedantischen Lehrer an der Ludwigsburger Lateinschule drillten den Knaben für das „fürchterliche Landexamen“, das die württembergische Jugend jährlich sichten sollte für die Aufnahme in die Klosterschulen, in denen die künftigen Diener der lutherischen Landeskirche für das Tübinger Stift vorbereitet wurden. Hölderlin, Schelling, Hegel und Mörike haben diesen ordnungsgemäßen schwäbischen Bildungsgang durchgemacht, dem auch der junge Schiller zustrebte. Aber seine und seiner Eltern Wünsche mußten sich beugen vor dem Willen des Herzogs, der gebieterisch in die Lehrjahre des Hauptmannssohnes eingriff.

Die Württemberger gefielen sich darin, ihre landständische Verfassung mit der Freiheit der englischen Einrichtungen zu vergleichen. Aber trotz aller Zähigkeit in der Verteidigung ihrer

Friedrich von Schiller.

1. Oben, links: Bildnis von Johann Friedrich August Tischbein (1805). Nach Photographie des Originals (Gemälde im Besitz des Herrn Geh. Sanitätsrats Schmidt in Kassel) im Verlag der Chr. Hoffmannschen Buch- und Kunsthandlung zu Kassel.

2. Oben, rechts: Bildnis von Johann Friedrich Bolt (1804). Nach dem Original (Zeichnung im Besitz des Herrn Dr. J. Entres zu Obergünzburg in Schwaben).

3. Mitte, links: Bildnis von Anton Graff (begonnen 1786, vollendet erst 1791). Nach Photographie des Originals (Ölgemälde im Körner-Museum zu Dresden) von Teich-Hanfstängl in Dresden.

4. Mitte, rechts: Bildnis von Ludovika Simanowiz (1794). Nach dem Original (Ölgemälde im Besitz des Schillervereins zu Marbach a. N.).

5. Unten, links: Bildnis von Dorothea Stock, der Schwägerin J. G. Körners, (1795). Nach dem Stich von Werner, im Körner-Museum zu Dresden.

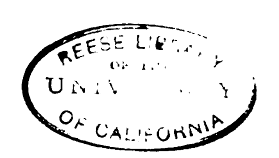
6. Unten, rechts: Büste von Johann Heinrich Dannecker (modelliert 1794). Nach dem Original in der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar.

Friedrich von Schiller.

1. Oben, links: Bildnis von Johann Friedrich August Tischbein (1805). Nach Photographie des Originals (Gemälde im Besitz des Herrn Geh. Sanitätsrats Schmidt in Kassel) im Verlag der Chr. Hoffmannschen Buch- und Kunsthandlung zu Kassel.
2. Oben, rechts: Bildnis von Johann Friedrich Bolt (1804). Nach dem Original (Zeichnung im Besitz des Herrn Dr. J. Entres zu Obergünzburg in Schwaben).
3. Mitte, links: Bildnis von Anton Graff (begonnen 1786, vollendet erst 1791). Nach Photographie des Originals (Ölgemälde im Körner-Museum zu Dresden) von Teich-Hanfstängl in Dresden.
4. Mitte, rechts: Bildnis von Ludovika Simanowitz (1794). Nach dem Original (Ölgemälde im Besitz des Schillervereins zu Marbach a. N.).
5. Unten, links: Bildnis von Dorothea Stock, der Schwägerin J. G. Körners, (1795). Nach dem Stich von Werner, im Körner-Museum zu Dresden.
6. Unten, rechts: Büste von Johann Heinrich Dannecker (modelliert 1794). Nach dem Original in der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar.

Friedrich von Schiller

in verschiedenen Lebensaltern.



verbrieften Rechte vermochten sie die Übergriffe ihrer gewaltthätigen Fürsten nicht zu hindern. Hauffs Novelle „Jud Süß" gewährt einen Einblick in die Zerrüttung des ganzen Staatsbetriebes unter Herzog Karl Alexander, dem zum Katholizismus bekehrten Prinzen in Schillers „Geisterseher". Noch schlimmer wurde es unter seinem Sohne Karl Eugen, der 1744, erst sechzehnjährig, die Regierung antrat. In der Kosinsky-Episode der „Räuber", in „Kabale und Liebe" und in der Novelle „Spiel des Schicksals" hat Schiller die württembergischen Zustände unter Karl Eugens verschwenderischer Günstlings- und Maitressenwirtschaft vor Augen gehabt. Freilich fällt noch in Schillers Jugend die Besserung des Herzogs, die er 1778 in einem eigenen, von allen Kanzeln verlesenen Ausschreiben seinen gequälten und ausgesogenen Unterthanen versprach. Durch den Einfluß seiner Geliebten und späteren Gemahlin Franziska von Hohenheim, dem Urbilde von Schillers Lady Milford, hörten die schlimmsten Ausschweifungen und Gewaltthätigkeiten auf. Allein an Schubarts grausamer Einkerkerung erscheint Franziska mitschuldig. Die ganze bunte Welt dieses Württembergs unter der Regierung des kraft- und geistvollen, aber von Genußsucht und despotischen Launen mißleiteten Fürsten schildert mit geschichtlicher Wahrhaftigkeit und dichterisch reizvoll aufs anschaulichste einer unserer besten historischen Romane: „Schillers Heimatjahre" (1843) von Hermann Kurz.

Im Mittelpunkt des Romans steht die Lieblingsschöpfung Karl Eugens, durch die Schillers Jugendleben bestimmt wurde, die Militärakademie. Aus den bescheidenen Anfängen eines militärischen Waisenhauses auf der Solitüde entwickelte sich die im November 1775 nach Stuttgart verlegte Anstalt, bis sie ein Jahr nach Schillers Entlassung als „Hohe Karlsschule" sogar Universitätsrechte erhielt. Schiller gehörte der Militärakademie vom Januar 1773 bis zum Dezember 1780 an. Der Eintritt war auf des Herzogs wiederholten Wunsch, der für den Hauptmann einem Befehle gleich kam, erfolgt. Da Theologie nicht zu den Lehrgegenständen der Akademie gehörte, mußte Schiller sich zum Rechtsstudium entschließen. Als aber Ende 1775 eine medizinische Abteilung errichtet wurde, meldeten er und sein Freund Wilhelm von Hoven sich zum medizinischen Studium, da ihnen „die Medizin mit der Dichtkunst viel näher verwandt zu sein schien als die trockene positive Jurisprudenz".

Schiller hat nicht lange nach seiner Flucht sich sehr scharf über die pädagogischen Experimente seines herzoglichen Erziehers ausgesprochen, den „gegenwärtig herrschenden Kitzel, mit Gottes Geschöpfen Christmarkt zu spielen, diese berühmte Raserei, Menschen zu drechseln, und es Deukalion gleich zu thun, mit dem Unterschied freilich, daß man aus Menschen nunmehr Steine macht, wie jener aus Steinen Menschen". Aber wenn der Herzog bei Gründung der Militärakademie auch von selbstsüchtigen Absichten und despotischem Launenspiel geleitet ward, so zwingt die große Anzahl tüchtiger, ja hervorragender Gelehrter und Künstler, die nicht minder wie Beamte und Offiziere aus seiner Anstalt hervorgegangen sind, doch zu einem bedeutend günstigeren Urteil über die Leistungen der Karlsschule. Die Anstellung jüngerer begabter Lehrer ging mit einer planmäßigen Erneuerung des Lehrplans Hand in Hand. Wenn dabei das Fachstudium bedenklich früh begann, so zielte doch anderseits die ganze Anordnung des Unterrichts auf eine allgemeine Bildung hin. Schiller beklagte später seine mangelhafte Kenntnis des Griechischen. Doch gerade für ihn war die starke Bevorzugung der Philosophie bedeutsam, zumal ihr Vertreter Jakob Friedrich Abel ein höchst anregender und seinen Schülern bald freundschaftlich verbundener Lehrer war. Durch Abels philosophische Vorträge lernte Schiller zuerst Shakespeare kennen. Aber auch die oft gerügte Absperrung gegenüber der neueren deutschen Litteratur kann nicht so schlimm gewesen sein, wenn die Eleven 1780 zum Geburtstag des Herzogs Goethes

„Clavigo" aufführen durften. In Schillers Jugenddichtungen äußern sich die medizinischen Einflüsse allerdings meist in cynischen Geschmacklosigkeiten. Allein für seine spätere Philosophie ist das medizinische Studium nicht ohne tiefere Einwirkung geblieben. Seine Abhandlung „Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen", die ihm nach Zurückweisung einer früheren Arbeit („Philosophie der Physiologie") die ersehnte Entlassung aus der Schule erwarb, enthält eine Grundanschauung, die in seinen späteren philosophischen Ideen über das Verhältnis des Sinnlichen und Geistigen in der menschlichen Natur fortwirkt.

Für den Unterricht bot die Militärakademie ihrem Zögling gewiß Besseres, als Schiller in den württembergischen Klosterschulen gefunden hätte. Wenn aber auch in den besten Erziehungsanstalten keine Rücksicht auf Individualität des einzelnen Knaben genommen wird, so war der pedantisch soldatische Zwang der Militärakademie mit der Aufsicht der Unteroffiziere darauf berechnet, jede persönliche Freiheit zu unterdrücken. Goethe wuchs als Knabe im Schoße der Familie heran, der sorgsame Vater regelte alles für die Eigenart seiner Kinder, ältere Freunde nahmen Anteil und suchten die besonderen Anlagen des jungen Wolfgang zu leiten. Jedes Anzeichen seiner Begabung fand Förderung und Pflege. Frei konnte er sich bewegen und Einblick in alle Verhältnisse gewinnen. Schiller war streng von seiner Familie abgeschlossen. Dem „schönen Geschlechte" öffneten sich die Thore des Institutes nicht, Menschen und Menschenschicksale konnte er nur aus Büchern kennen lernen. Die Zöglinge sollten den Herzog als Schöpfer ihrer ganzen Existenz verehren; ihm zeitlebens zu dienen, verpflichtete sie der ihren Eltern abgezwungene Revers. Die maßloseste Schmeichelei gegen den herzoglichen Vater wurde von den jungen Leuten als etwas Selbstverständliches gefordert, und die Maitresse des Fürsten mußte von ihnen als „Meisterbild der Tugend" gefeiert werden. Die Redethemata, die der Herzog stellte, mußten unvermeidlich zur rhetorischen Phrase führen.

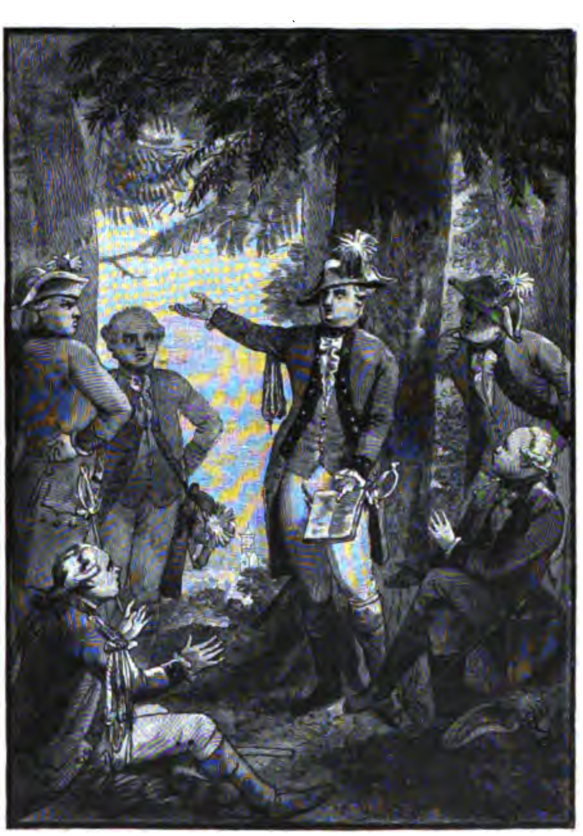
Druck erzeugt Gegendruck. Der vulkanische Ausbruch von Schillers revolutionärer Jugenddichtung ist eben durch den harten Zwang, unter dem seine Jugend litt, hervorgerufen worden. Das Unbehagen, welches das aufstrebende junge Geschlecht allenthalben empfand, die politischen und sozialen Verhältnisse, die mit ihrer Ungerechtigkeit auf dem Bürgertum lasteten: Schillers so lange unterdrücktes Freiheitsbedürfnis fand für dies alles glühende, zündende Worte. Durch ihn fanden Rousseaus Lehren ihre mächtigste Gestaltung in der deutschen Dichtung. Goethe erzählt, wie einmal ein Fürst ihm gegenüber seinen Abscheu vor der revolutionären Jugendtragödie Schillers in die drastischen Worte gekleidet habe: wäre er Gott gewesen und hätte, im Begriff, die Welt zu erschaffen, vorausgesehen, daß Schillers „Räuber" darin würden geschrieben werden, er hätte die Welt nicht erschaffen. Carlyle aber schrieb in seiner englischen Schiller-Biographie: „Die Veröffentlichung der Räuber bedeutet einen Abschnitt nicht nur in der Geschichte Schillers, sondern in der Litteratur der Welt."

Die Anfänge von Schillers Dichtung können bis ins Jahr 1768 zurückverfolgt werden. Der Besuch des prunkvollen herzoglichen Opernhauses zu Ludwigsburg, der den Offiziersfamilien freistand, übte auf den jungen Schiller eine ähnliche Wirkung aus wie auf den Knaben Goethe der Besuch des französischen Schauspiels. Pläne zu frommen Trauerspielen, wie „Die Christen" und „Absolon", beschäftigten ihn, mit Papierfiguren führte er dramatische Szenen auf. Der in diesen Stoffen ersichtliche Einfluß Klopstocks machte sich auch in den Oden „Der Abend" und, bereits mit Schubartschem Tyrannenhaß gemischt, in den Flüchen gegen den „Eroberer" und den „Donnerton der Knechtschaft" geltend. Als ihm seine zwei vollendeten Tragödien „Der Student von Nassau" und der Brudermord zwischen den Söhnen des „Cosmus von Medici"

nicht mehr genügten und er um einen geeigneten „tragischen Stoff seinen letzten Rock und Hemd mit Freuden würde gegeben haben", da lernte er 1777 im „Schwäbischen Magazin" Schubarts Erzählung „Zur Geschichte des menschlichen Herzens" kennen.

Schubart forderte ein Genie auf, aus dem Geschichtchen eine Komödie oder einen Roman zu machen, aber die Szene auch auf deutschem Grund und Boden zu eröffnen. Von den zwei Söhnen eines Edelmannes ist Wilhelm ein frommer Heuchler. Karl verleitete sein heftiges Temperament zu einem ausgelassenen Leben, sein Vater verstößt ihn, er folgt der preußischen Trommel. Seine Briefe aus dem Lazarett werden von Wilhelm unterschlagen; als Bauernknecht kehrt Karl unerkannt in seine Heimat zurück. Er befreit den alten Gutsherrn von den Mördern, die Wilhelm gedungen hat, und kehrt in die offenen Arme seines geretteten Vaters zurück. Schubart selbst hatte in einer früheren Fassung von 1768 als den Schauplatz der Geschichte das Ansbachische, also wie später Schiller Franken, bezeichnet. Alle die wesentlichen Züge, auch der Name Karl kehren bei Schiller wieder, nur hat er den unnatürlichen Sohn aus einem Frömmler zum Freigeist gemacht, Amalia und das Räubermotiv neu hinzugefügt.

Seiner medizinischen Studien wegen ließ Schiller das 1777 begonnene Drama längere Zeit liegen; erst 1780 hat er es vollendet. Und was heimlich nachts und im Krankenzimmer unter ständiger Sorge, von den spionierenden Aufsehern oder dem Herzog selbst überrascht zu werden, geschrieben worden war, das las er bei einem Spaziergang im Bopser Walde den nächsten Freunden unter seinen Mitschülern, Hoven, Heideloff, Dannecker, Kapf, Schlotterbeck, die sich zu diesem Zwecke abgesondert hatten, vor. Einer der Zuhörer dieser ersten „Räuber"-Vorlesung hat den denkwürdigen Augenblick im Bilde festgehalten.



Schiller liest seinen Freunden die „Räuber" vor. Nach einer während der Vorlesung (1780) von V. Heideloff entworfenen Tuschzeichnung ausgeführt von seinem Sohne K. A. von Heideloff. Aus Justinus Kerners Nachlaß im Besitz des Schillervereins zu Marbach.

Zur Ostermesse 1781 ist dann das Schauspiel „Die Räuber" im Selbstverlag des ungenannten Verfassers mit dem irreführenden Druckort „Frankfurt und Leipzig" ausgegeben worden. Das Titelbild des dräuenden Löwen mit dem Motto „In Tirannos" zeigt erst im nächsten Jahre die „zwote verbesserte Auflage". Als das revolutionärste Drama der deutschen Litteratur erschien, hatte sein Dichter das Schuljoch bereits mit dem Zwang der militärischen Disziplin vertauscht. Der Herzog hatte in früheren Jahren Vorliebe für seinen Eleven gezeigt, aus dem er noch ein recht großes Subjektum zu erziehen hoffte. Im letzten Jahre muß Schiller durch irgend etwas diese Gunst verscherzt haben, denn er wurde als Regimentsmedikus ohne Degenquaste bei dem halbinvaliden Grenadierregiment von Augé eingereiht. Um das wilde Werk

seines Militärarztes kümmerte sich der Herzog zunächst nicht im mindesten. Laubes Darstellung in seinen vielgespielten „Karlsschülern" entspricht keineswegs den wirklichen Vorgängen. Insoweit kann man Karl Eugen immerhin eine gewisse Duldung nachrühmen. Ein ähnlicher Angriff auf die bestehende Gesellschaft würde heute einem aktiven Militärarzt sofortige Ahndung zuziehen. Und ein revolutionärer Angriff auf die Zustände seiner Umgebung ist von Schiller in den „Räubern" wie in „Kabale und Liebe" mit rücksichtsloser Schärfe durchgeführt worden.

Noch während des Druckes hat Schiller einzelne Szenen umgeschrieben, aber die Sicherheit des geborenen dramatischen und Bühnendichters bewährt er von Anfang an. Der Gegensatz in den Charakteren der Brüder, auf dem sich die Familientragödie aufbaut, tritt in den beiden ersten Szenen in klarer und scharfer Exposition hervor, und gegenüber Franzens Intrigue, der sich an Richard III., Jago und dem schurkischen Bastard Edmund im „König Lear" geschult hat, eröffnet sich mit Karl Moors Schwur, die in ihm getretene Menschheit zu rächen, ein weiterer sozialpolitischer Gesichtskreis. Wie Franz, der Vatermörder, als der regierende gnädige Graf auf seinem Rappen über die von seinen Bauern gezogene Schutzhecke setzt „und weich über der weiland Ärndte galoppirt", so ist allüberall Recht und Gesetz, Unschuld und Ehre der Willkür und den Lüsten der Herrschenden schutzlos preisgegeben. Im Namen der Unterdrückten, als deren Vertreter der um Braut, Ehre und Freiheit betrogene Kosinsky sich dem großen Räuber anschließt, schleudert Karl Moor die Anklage gegen die Sünden der ganzen staatlichen, kirchlichen und Gesellschaftsordnung dem Pater ins Gesicht, der in den böhmischen Wäldern dem fürchterlichen Räuberhauptmann und seiner Bande Unterwerfung predigen will. Und der Sieg, den die achtzig Räuber über das gegen sie ausgesandte Häscherheer erringen, bestätigt gleichsam Karls kühne Worte: „Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus. Ah! daß der Geist Herrmanns noch in der Asche glimmte! Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen."

Aber bereits in dem stürmischen Jüngling Schiller war ein so hoher sittlicher Ernst und geschichtlicher Sinn lebendig, daß er wohl die herbste Verurteilung des Bestehenden aussprechen, aber weder von dem gewaltthätigen Umsturz die Heilung der Schäden erhoffen noch dem Einzelnen ein Recht zu so weitgehender Selbsthilfe einräumen konnte.

Wohl fühlt sich Karl Moor mit seiner Bande einem Franz gegenüber am Turm, in dem der Sohn seinen Vater dem Hungertode überliefern wollte, als Werkzeug göttlicher Vergeltung, aber als sein Weg ihn über die Leiche der Geliebten weiterführen soll, da erwacht in ihm die Einsicht, daß nicht durch Gesetzlosigkeit die Gesetze aufrecht erhalten werden. „Ich maßte mich an, o Vorsicht, die Scharten deines Schwerds auszuwetzen und deine Parteilichkeiten gutzumachen, und erfahre nun mit Zähnklappern und Heulen, daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden."

Schiller selbst war stets sein strengster Richter. In dem „Wirtembergischen Repertorium der Litteratur", das er 1782 gründete, da ihm die Redaktion der Mäntlerschen „Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen" (1781) nicht genügte, ging er mit den Schwächen seiner „Räuber" so streng ins Gericht, daß andere das Werk gegen den ungenannten Kritiker verteidigen zu müssen glaubten. Natürlich hatte er in der Militärakademie wohl leidenschaftliche Freundschaftsgefühle und Freiheitsbegehren, doch sonst nur beschränkte Erfahrungen gewinnen können. Er selbst spottete über die Phantasiegestalt der schwärmerischen Amalia, das Mädchen habe zu viel im Klopstock gelesen. Neben Plutarch, Shakespeare, dem „Götz" und „Julius von Tarent" haben in scharfem Gegensatze einerseits derbste medizinische Vorstellungen, anderseits die Sprache Klopstocks und der Bibel auf die „Räuber" eingewirkt, vor allem in der großartigen Schilderung in Franzens Traum vom letzten Gericht. Mit welch nachhaltigem Eindruck der junge Mediziner selber Klopstock gelesen hatte, davon legt die Gedichtsammlung der „Anthologie auf das Jahr 1782" Zeugnis ab, mit der Schiller und seine Freunde im Herbst 1781 Stäudlins „Schwäbischen Musenalmanach" (vgl. die Beilage bei S. 554) verdrängen wollten.



Sonntags den 13. Jänner 1782

wird

auf der hiesigen National-Bühne

aufgeführet

Die Räuber.

Ein Trauerspiel in sieben Handlungen; für die Mannheimer Nationalbühne vom Verfasser Herrn Schiller neu bearbeitet.

Personen.

Rolle	Darsteller
Maximilian, regierender Graf von Moor	Herr Kirchhöfer.
Karl, } seine Söhne	Herr Boeck.
Franz, } seine Söhne	Herr Iffland.
Amalia, seine Nichte	Mad. Toscani.
Spiegelberg, } Libertiner, nachher Banditen,	Herr Pöschel.
Schweizer, } Libertiner, nachher Banditen,	Herr Beil.
Grimm, } Libertiner, nachher Banditen,	Herr Rennschüb.
Schufterle, } Libertiner, nachher Banditen,	Herr Frank.
Roller, } Libertiner, nachher Banditen,	Herr Toscani.
Razmann, } Libertiner, nachher Banditen,	Herr Herter.
Kosinsky, } Libertiner, nachher Banditen,	Herr Beck.
Herrmann, Bastard eines Edelmanns	Herr Meyer.
Eine Magistratsperson	Herr Gern.
Daniel, ein alter Diener	Herr Backhaus.
Ein Bedienter	Herr Epp.
Räuber.	
Volk.	

Das Stück spielt in Deutschland im Jahre, als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete.

Die bestimmten Eingangsgelder sind folgende:

In die vier ersten Bänke des Parterres zur linken Seite	45 kr.
In die übrige Bänke	24 kr.
In die Reserve-Loge im ersten Stock	1 fl.
In eben eine solche Loge des zweiten Stocks	40 kr.
In die verschlossene Gallerie des dritten Stocks	15 kr.
In die Seiten-Bänke allda	8 kr.

Wegen Länge des Stückes wird heute präcise 5 Uhr angefangen.

An das tit. Schillers Comité in Marburg
von Prof. A. Schott
Stuttg. 9. Nov. 1859.

Theaterzettel zur ersten

Nach dem Original im

Der
Verfasser an das Publikum.



Die Räuber — das Gemählde einer verirrten grosen Sele — ausgerüstet mit allen Gaben zum Fürtrefflichen, und mit allen Gaben — verloren — zügelloses Feuer und schlechte Kammeradschaft verdarben sein Herz, rissen ihn von Laster zu Laster, bis er zulezt an der Spize einer Mordbrennerbande stand, Gräuel auf Gräuel häufte, von Abgrund zu Abgrund stürzte, in alle Tiefen der Verzweifelung — doch erhaben und ehrwürdig, gros und majestätisch im Unglück, und durch Unglück gebessert, rückgeführt zum Fürtrefflichen. — Einen solchen Mann wird man im Räuber Moor beweinen und hassen, verabscheuen und lieben.

Franz Moor, ein heuchlerischer, heimtückischer Schleicher — entlarvt, und gesprengt in seinen eigenen Minen.

Der alte Moor, ein allzu schwacher nachgebender Vater, Verzärtler, und Stifter vom Verderben und Elend seiner Kinder.

In Amalien die Schmerzen schwärmerischer Liebe, und die Folter herrschender Leidenschaft.

Man wird auch nicht ohne Entsezen in die innere Wirthschaft des Lasters Blicke werfen, und wahrnehmen, wie alle Vergoldungen des Glücks den innern Gewissenswurm nicht tödten — und Schrecken, Angst, Reue, Verzweifelung hart hinter seinen Fersen sind. — Der Jüngling sehe mit Schrecken dem Ende der zügellosen Ausschweifungen nach, und der Mann gehe nicht ohne den Unterricht von dem Schauspiel, daß die unsichtbare Hand der Vorsicht, auch den Bösewicht zu Werkzeugen ihrer Absicht und Gerichte brauchen, und den verworrendsten Knoten des Geschicks zum Erstaunen auflösen könne.


REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA

Die weiche lyrische Stimmung und Schönheit, wie sie Karl Moors Empfindungen beim Anblick der untergehenden Sonne durchbebt, ist in diesen kraftgenialen Oden, Liedern und Epigrammen nur selten zu finden. Überkühn erhabener Schwung wechselt mit geschmacklosen Cynismen. Die Satire ist mehr grob als witzig. Ihren Charakter erhält indessen die Anthologie hauptsächlich durch die Laura-Oden. Mag die Hauptmannswitwe Luise Vischer, bei der Schiller wohnte, immerhin Lauras Urbild gewesen sein, jedenfalls haben Phantasie und jugendlich unerfahren begehrende Sinnlichkeit ungleich mehr Anteil an den Liebesgedichten der Anthologie als die Empfindung. Vorbedeutend für Schillers spätere Lyrik macht sich schon hier die Mischung von persönlichen Eindrücken und philosophischen Erörterungen geltend in den Laura-Oden „Die seligen Augenblicke", „Reminiszenz", „Laura am Klavier" wie in den Hymnen auf „Die Freundschaft" und auf die das Welträtsel erklärende Liebe. Der die Schnürbrust der Konvention und Gesetze verachtende Dichter der „Räuber" feiert Rousseau, den Führer zur Natur; er preist die unentnervte Manneskraft („Kastraten und Männer") und läßt die Geißel auf die feile Liebesgöttin fallen („Der Venuswagen"). Die Klage der „Kindsmörderin" auf ihrem letzten Gange zeigt auch Schiller voll Teilnahme für ein Geschick, wie es Fausts Gretchen zu erleiden hat. Der Preis Herzog Eberhard des Greiners, den der württembergische Dichter anstimmt, klingt Uhlands späterem schwäbischen Epos vor, und an der Schilderung „In einer Bataille" mag der alte Hauptmann Schiller seine Freude gehabt haben.

Obschon gerade ein Vergleich der „Räuber" mit dem „Götz" die Bestimmung des jüngeren Dichters für die Bühne und seine theatralische Überlegenheit eindringlich lehrt, so hatte doch Schiller selber nicht nur in der ersten, von ihm selbst unterdrückten Vorrede der „Räuber" sein Werk „einen dramatischen Roman und kein theatralisches Drama" genannt, sondern auch in der veröffentlichten zweiten Vorrede erklärt, daß er sich nicht in die allzuengen Palissaden der Kunstrichter einkeilen lasse und nicht „nach dem so zweifelhaften Gewinn bei theatralischer Vorstellung geize". Als aber der Leiter des kurpfälzischen Hof- und Nationaltheaters zu Mannheim, der Freiherr Heribert von Dalberg, im Juli 1781 ihn zu einer Bühnenbearbeitung aufforderte, da ging Schiller mit Eifer auf einen Vorschlag ein, der unverhofft seinem geheimsten Wünschen und Sehnen Erfüllung versprach. Schon am 6. Oktober konnte er „den verlorenen Sohn oder die umgeschmolzenen Räuber" an Dalberg senden, und am 13. Januar 1782 durfte er selbst der ersten Aufführung seines Stückes in Mannheim beiwohnen (vgl. den beigehefteten Theaterzettel).

Der außergewöhnliche Bühnenerfolg entschädigte Schiller für die Verdrießlichkeiten der Umarbeitung. Dalberg, der als Hoftheaterintendant mit der Annahme des revolutionären Stückes eine rühmliche Unbefangenheit bewies, hatte doch auf seiner Forderung bestanden, daß die Handlung aus der Gegenwart ins 16. Jahrhundert zurückverlegt werden müsse. Dadurch konnte das Trauerspiel allerdings in dem seit dem „Götz von Berlichingen" eingeführten sogenannten altdeutschen Kostüm gespielt werden, aber es büßte beträchtlich ein an zündender Wirkung, welche die ursprüngliche Fassung gerade durch die unmittelbare, rücksichtslose Widerspiegelung der Gegenwart und der zornigen Empörung über ihre Übel hervorgerufen hatte. Man braucht nicht mit Tieck die „Räuber" für Schillers genialste Dichtung zu erklären, um sie in ihrer Vereinigung von hinreißender Kraft und Jugendfeuer mit dramatischer Kunst doch als ein in seiner Art nicht wieder erreichtes Werk zu bewundern.

Ein zweiter Besuch der Mannheimer Räuber-Aufführungen am 26. Mai, wieder ohne Urlaub unternommen, wurde dem Herzog verraten, der seinen Militärmedikus wegen eigenmächtiger Reise ins Ausland zu vierzehntägigem Arrest auf die Stuttgarter Hauptwache schickte. Kaum war die Strafe abgesessen, so unterbreitete ein niederträchtiger Zwischenträger dem Herzog die Beschwerde der Graubündner über Spiegelbergs Äußerung, das Graubündner Land sei ein Spitzbubenklima. Dadurch erst wurde der Herzog gegen den Dichter so aufgebracht, daß er ihm bei Strafe der Kassation das Komödienschreiben und jede nichtmedizinische schriftstellerische Arbeit verbot. Vor Auflehnung gegen den Landesherrn, von dem auch die Familie des Hauptmanns Schiller abhing, mochte Schubarts Beispiel warnen. Aber der Dichter, der schon 1776 gefleht hatte:

O Gott, du gabest mir Natur,
Teil' Welten unter sie — nur, Vater, mir Gesänge!

der konnte unmöglich das Beste und Notwendige seiner Natur dem herzoglichen Befehle opfern. So schmerzlich dem Sohn und Bruder die Trennung von den Seinen, dem Freunde von den Freunden, dem heimatstrauten Schwaben von seinem Vaterlande auch war: am Abend des 22. September 1782 entfloh Schiller aus Stuttgart.

Der wackere Genosse seiner Flucht und der ihr folgenden entbehrungsharten Zeit, der Musiker Andreas Streicher, hat in einem eigenen Büchlein die Leiden des „Flüchtlings", wie Schiller später das Gedicht „Morgenphantasie" der Anthologie benannte, treuherzig und anschaulich geschildert. Schillers Hoffnungen, den aus Stuttgart mitgebrachten „Fiesko" am Mannheimer Theater unterzubringen und Dalbergs Unterstützung zu finden, schlugen fehl. Der Hofmann Dalberg wollte vorerst mit dem württembergischen Deserteur nichts zu thun haben. In Frankfurt, wohin Schiller und Streicher zu Fuße gewandert waren, wollte kein Verleger den Preis für Schillers (verlorenes) Gedicht „Teufel Amor" zahlen. Ein paar Monate lebten nun Musiker und Dichter von Streichers bescheidenen Mitteln in einem Wirtshause zu Oggersheim. Als aber auch der Erlös für Schillers Uhr verzehrt war, suchte er Anfang Dezember die Zufluchtsstätte auf, welche ihm die Mutter eines seiner Mitschüler, Henriette von Wolzogen, auf ihrem fränkischen Gute Bauerbach, in der Nähe von Meiningen, großherzig angeboten hatte. Erst im Juli 1783 kehrte der Doktor Ritter, wie Schiller sich die ganze Zeit vorsichtshalber genannt hatte, nach Mannheim zurück, wo er am 1. September als Theaterdichter angestellt wurde.

In dem weltverlorenen Dorfe, wo ihn nur der meiningische Bibliothekar Reinwald, später der Mann seiner Lieblingsschwester Christophine, mit Büchern versorgte, vollendete er die Theaterbearbeitung des „Fiesko" und das bürgerliche Trauerspiel „Luise Millerin", dessen erster Ansatz während des Arrestes auf der Stuttgarter Hauptwache sich gebildet hatte. Auch dem von Dalberg angeregten Plane eines „Dom Karlos" trat er in Bauerbach näher. Am 11. Januar 1784 ist dann das republikanische Trauerspiel „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua", am 15. April „Kabale und Liebe", wie Iffland die „Luise" umgetauft hatte, in Mannheim — zwei Tage vorher bereits von Großmanns Truppe in Frankfurt — aufgeführt worden. Im Märzheft seiner „Rheinischen Thalia" veröffentlichte Schiller 1785 die ersten Szenen des „Dom Karlos", dessen vollständige Buchausgabe erst im Juni 1787 als „Don Karlos, Infant von Spanien" in Göschens Verlag zu Leipzig erschienen ist.

Wenn der junge Dramatiker in seinem Plutarch von großen Menschen las, so wirkten vor allem die Gestalten „tugendhafter und erhabener Verbrecher" auf seine Einbildungskraft. Noch später fühlte sich der Historiker Schiller durch die Geschichte merkwürdiger Rebellionen und Verschwörungen besonders angezogen. Als solch einen erhabenen Verbrecher und Verschwörer hatte er noch auf der Militärakademie aus Rousseauschen Denkwürdigkeiten den Grafen von Fiesque kennen gelernt, den er schon in seiner medizinischen Entlassungsschrift zusammen mit Catilina erwähnte. Mit dem Hinweis, daß Rousseau den großen Fiesko im Herzen getragen, empfahl er in der „Erinnerung an das (Mannheimer) Publikum" sein trotzdem kühl aufgenommenes Stück. Für die Freiheiten, die er sich gegen die Geschichte erlaubt habe, berief er sich auf Lessings „Dramaturgie"; der gaunerische Mohr zeigt etwas von Shakespearischer Laune. Daß Fiesko in der Bühnenbearbeitung am Leben bleibt und freiwillig der Krone entsagt, war nur ein von Dalberg dem Dichter abgedrungenes Zugeständnis. Gerade die Erfindung der Katastrophe an Stelle des Zufalls, durch den der wirkliche Fiesko bei seinem siegreichen Aufstand gegen Doria ertrank (3. Januar 1547), hatte dem Dichter Mühe gemacht. Der starre Republikanismus Verrinas dankt seine Entstehung freilich ebenso der verkehrten Schulpedanterie, die ohne geschichtliche Unterscheidung die republikanische Form als einen Bestandteil der schlechthin preiswürdigen Antike feierte, wie dem Freiheitsdrang des Dichters der „Räuber".

Mit dem „Fiesko" schloß sich Schiller an den „britischen Äschylos" Shakespeare und Goethes „Götz" an, mit „Kabale und Liebe" an „Emilia Galotti" und das bürgerliche Trauerspiel.

Mit der Hamburger Aufführung des „Hamlet" am 20. September 1776 war, nachdem Lessings Kritik und Wielands Übersetzung den Boden bereitet hatten, Shakespeare endgültig dem Bestand der deutschen Bühnendichtung einverleibt worden. Aber eben Friedrich Ludwig Schröder (1744—1816), der, in stürmischer Jugendzeit langsam gereift, dann als Leiter des Hamburger Theaters durch seine Bearbeitung von neun Shakespearischen Stücken die weiterwirkende Thatsache geschaffen und dem shakespearisierenden Klinger den Preis erteilt hatte (vgl. S. 588), gerade er fürchtete, durch die freie Form des „Fiesko" möchte die bühnenwidrige Dichtung der vorangehenden Geniezeit wieder aufleben. Schröder, der größte deutsche Schauspieler, pflegte doch vor allem das bürgerliche Schauspiel, rührende Stücke mit versöhnlichem Ausgang, deren er eine ganze Reihe („Der Vetter in Lissabon", „Der Fähndrich", „Das Porträt der Mutter"), die Mehrzahl nach älteren englischen Stücken, ausarbeitete. Schröder, der Stiefsohn Ackermanns, leitete mit Geschick und Hingebung die erste feststehende Schauspielbühne in Hamburg, die an Stelle des verunglückten deutschen Nationaltheaters zu Hamburg getreten war (vgl. S. 494). Der Absicht, jenes gescheiterte erste Unternehmen durchzuführen, verdankt aber auch das deutsche oder, wie Lessing spottete, pfälzische Nationaltheater zu Mannheim 1779 seine Entstehung. Der Freiherr von Dalberg war ein Hoftheaterintendant von seltenem Eifer und mehr als gewöhnlichem Verständnis. Wie Schiller als Mannheimer Theaterdichter eine „Mannheimer Dramaturgie" abfassen wollte, so hatte dies schon vor ihm der Freiherr Otto Heinrich von Gemmingen wirklich gethan. Gemmingens Familienschauspiel „Der deutsche Hausvater" (1780) suchte Diderots „Père de famille" selbständig heimischen Sitten anzupassen und wirkte auf Schillers bürgerliches Trauerspiel wie auf Ifflands Sittengemälde ein.

Nach der mit Ekhofs Tod erfolgten Auflösung des Gothaschen Hoftheaters kam August Wilhelm Iffland (geb. 1759 zu Hannover) mit seinen Genossen Beck, Beil und Böck 1779 an die Mannheimer Bühne. Nachdem er 1796 als Direktor des königlich preußischen Nationaltheaters, das er dann bis zu seinem Tode am 22. September 1814 durch schwere Zeiten wacker und rühmlich leitete, nach Berlin berufen worden war, eröffnete er selber 1798 die Sammlung seiner „dramatischen Werke" (65 Stücke) mit dem freilich etwas schönfärbenden Bericht „Über meine theatralische Laufbahn".

In Mannheim hat Iffland nicht nur als Darsteller Franz Moors seinen Künstlerruhm begründet, sondern, von Schiller lernend, mit dem ernsthaften Familiengemälde „Verbrechen aus Ehrsucht" auch den ersten großen Erfolg als Bühnendichter errungen. Schon 1785 folgte sein bestes Stück, das ländliche Sittengemälde „Die Jäger". Aus dem Ende des Mannheimer Aufenthaltes stammen die am Hofe ihre Reinheit wahrende „Elise von Valberg" und das Lustspiel „Die Hagestolzen", in Berlin entstand das ein oft bearbeitetes Thema wirksam vorführende Charakterdrama „Der Spieler". Bereits Schiller hat sich in den „Xenien" gegen die Sittenkomödie Schröders und Ifflands gewendet, die in bürgerlich engen Verhältnissen jede große tragische Erhebung ausschließe. Und wie Iffland in seinem Spiele, das uns Böttiger nach seinen Weimarer Gastrollen in einem eigenen Buche (1796) anschaulich entwickelt hat, virtuosenhaft durch die Zusammensetzung auch der geringsten, aufs feinste beobachteten Einzelheiten wirkte, während Schröder in größerem Zuge seine Charaktere gestaltete, so erhebt er sich auch in seinen Stücken mit ihren dankbaren Rollen fast nie über das mit Liebe ausgemalte Kleine und Kleinliche. Dennoch geben diese rührenden Sittengemälde, in denen die Tugend stets den Sieg davonträgt, die von den Romantikern verhöhnte „Iffländerei", ein getreues Bild ihrer Tage in sehr geschickter theatralischer Mache. Und wenn heute etwa L'Arronge in seinen besseren Werken Iffland nahekommt, so steht der Durchschnitt unserer neueren Bühnenfabrikate tief unter dem Mittelgut der Ifflandischen Arbeiten.

Iffland, der „Kabale und Liebe" nachfolgte, fehlte ebenso wie Schillers unmittelbaren Vorgängern, den dichtenden Schauspielern Großmann in Bonn („Nicht mehr als sechs Schüsseln", 1780) und Möller in Hamburg („Graf Waltron, oder die Subordination", 1776;

„Sophie oder der gerechte Fürst", 1777), Schillers großer Sinn, die im Leben unversöhnlich entgegenkämpfenden Kräfte und Leidenschaften mutig auch im dramatischen Spiegelbild der Wirklichkeit auf Tod und Leben miteinander ringen zu lassen.

In „Kabale und Liebe" schuf er das beste, heute noch beinahe ebenso wie bei der ersten Mannheimer Aufführung, als der Dichter ergriffen dem jubelnden Publikum dankte, wirksamste Volksstück der deutschen Litteratur. Die schrankenlose Empfindsamkeit der Wertherzeit wie entschlossene Auflehnung gegen die starr die Herzen trennende Konvention, die Forderung der Menschenrechte gegenüber der Tyrannei des Fürsten und seiner schändlichen Werkzeuge wie die reine Liebe jugendlich stürmischer Herzen haben in dieser Lieblingstragödie des deutschen Volkes einen für immer gültigen Ausdruck gefunden. Schiller greift ins volle Leben seiner Tage hinein, er brandmarkt in der Kammerdienerszene den schändlichen Menschenhandel, in dem die deutschen Fürsten ihre Landeskinder verkauften, während ihre Ausschweifung sie selbst zum Spielball ihrer Mätressen und Höflinge erniedrigte. Aber das Einzelne und Zufällige gestaltet sich in seiner großen Seele zum allgemein Menschlichen aus, und so läßt er Luise und Ferdinand ihr leidvolles Schicksal empfinden, läßt uns Sorge und gerechten Zorn des schlicht bürgerlichen Musikanten mitempfinden und weiß zugleich durch Humor das Gefühl des Peinlichen fernzuhalten. Gemmingens gräflicher „Hausvater" zwingt in ehrenhafter Gesinnung seinen Sohn, der armen Malerstochter ihre Ehre wiederzugeben, obwohl er grundsätzlich eine solche Mesalliance als bedauerlichen Verstoß gegen die geltende Ordnung mißbilligt. Schillers Ferdinand ruft: „Laß doch sehen, ob mein Adelbrief älter ist, als der Riß zum unendlichen Weltall? oder mein Wappen gültiger als die Handschrift des Himmels in Luisens Augen: dieses Weib ist für diesen Mann?" Wenn auch die Liebenden in dem Kampf der Herzensrechte gegen Minister und Mätresse unterliegen, die Natur rächt die niedergetretene Menschheit an den Siegern.

Wohl durfte der Verfasser dreier Erstlingswerke wie „Räuber", „Fiesko", „Kabale und Liebe" sich rühmen, die Bühne schulde ihm mehr als er der Bühne. Dem schon nach einem Jahre entlassenen, von Sorgen und Schulden bedrängten Theaterdichter sollte die Herausgabe einer eigenen Zeitschrift, der „Rheinischen Thalia", den Lebensunterhalt gewinnen. Unter diesem Titel erschien indessen nur das erste Heft im Frühjahr 1785 im Selbstverlag, dann mit den folgenden zusammen als „Thalia" (3 Bände, 1785—91), der sich die „Neue Thalia" (4 Bände, 1792—93) anreihte, in Göschens Verlag. Schillers Verbindung mit dem Leipziger Buchhändler hatte der Freund vermittelt, der verständnisinnig und edelsinnig als Retter in Schillers Leben eingriff: der Konsistorialadvokat (dann Appellationsgerichtsrat) Christian Gottfried Körner, der Vater des späteren Freiheitssängers. Als Schiller im Juni 1784 von vier unbekannten Verehrern seiner Dichtung, Körner, Ludwig Huber und dem den beiden Freunden verlobten Schwesterpaare Stock, eine briefliche Huldigung zuging, lastete neben den Leibessorgen auch ein innerer Kampf auf seiner Seele.

Die warme Empfindung für Charlotte von Wolzogen, die Tochter seiner Beschützerin, überdauerte die Bauerbacher Einsamkeit nicht lange. Nur flüchtig tauchten in Mannheim andere Neigungen auf, von denen die zu Margarete Schwan, der Tochter des seine drei Dramen ausbeutenden Mannheimer Verlegers, sogar zu einem unüberlegten und zurückgewiesenen Heiratsantrage führte. Im Tiefsten dagegen wurde Schiller von Leidenschaft zu Charlotte von Kalb, der Gattin eines französischen Hauptmanns, ergriffen. Die unglückliche, stürmisch empfindende Frau, die später von Jean Paul als „Titanide" verherrlicht wurde, hat in dem Roman „Cornelie" und ihren Memoiren die Vorgänge jener Mannheimer Tage poetisch verklärt. Den unmittelbaren gequälten Schmerzensruf des „Riesenkampfes der Pflicht", den Schillers und Charlottens Liebe gegen die durch Gesetze „heilig geprägte Missethat" der Konvenienzehe kämpfte, vernehmen wir in Schillers beiden Gedichten „Freigeisterei der Leidenschaft" und „Resignation". Im Umgang mit der feingebildeten Frau streifte Schiller die geschmacklosen Derbheiten seiner Jugendsprache ab. Und unter Charlottens Einwirkung bleibt die von Karlos geliebte Königin Elisabeth, eine der besten Frauengestalten, die ihm überhaupt gelungen sind, frei von den Übertreibungen, die bisher bei allen seinen weiblichen Charakteren störten. Aber die Liebenden erkannten schließlich die Notwendigkeit einer zeitweiligen Trennung, bis Charlottens Ehe gelöst wäre. Am 9. April 1785 verließ Schiller den Schauplatz seiner ersten großen Leidenschaft und ersten Bühnenerfolge.

Den Sommer verbrachte Schiller in Leipzig und Gohlis, im September trat er in Körners Familienkreis zu Dresden und Loschwitz ein, dem er dann bis in den Juli 1787 angehörte. „Der große Wurf, eines Freundes Freund zu sein" war dem Flüchtling, dem sich bei Körners zuerst wieder eine Heimat aufthat, gelungen. Und in dem edlen und erhebenden Liede „An die Freude", das in Beethovens neunter Symphonie die höchste Verklärung in Tönen fand, sprach Schiller das Glücksgefühl in seinem großen Sinne aus, der stets die ganze Welt umfaßte, das zufällige Einzelne anzuknüpfen wußte an das Ewige überm Sternenzelt.

In Dresden schrieb Schiller für seine „Thalia" kleinere Erzählungen („Verbrecher aus Infamie") und seinen vielbegehrten einzigen Roman „Der Geisterseher", der den Lesern, den Zeitgenossen Cagliostros, mehr Freude machte als dem Dichter, dem solche Arbeit sündhafte Zeitvergeudung schien. Als köstliche Frucht des Dresdener Stilllebens aber, das nur im Frühjahr 1787 durch Schillers Liebeswerben um Fräulein von Arnim, eine seiner unwürdige Kokette, gestört wurde, war der „Don Karlos" herangereift.

In den „Briefen über Don Karlos" (1788) hat sein Verfasser selbst sich über die Absicht des Werkes ausgesprochen und seine Mängel sehr geschickt verteidigt. Schon die äußere Form, der Blankvers, den Schiller unter dem Einfluß von Lessings „Nathan" für sein Trauerspiel wählte, zeigt den Gegensatz zu der Prosa der drei Jünglingsdramen. Während der langen Entstehungszeit des „Karlos" hatte sich in Schiller selbst vieles verändert, und mit ihm der ursprüngliche Plan seiner Arbeit. Aus der Familientragödie in einem Königshause hatte sich ein geschichtsphilosophisches Drama entwickelt. Die verbrecherische Liebe des Infanten zu seiner Stiefmutter, die in des Engländers Otway Tragödie (1676) den Inhalt des Stückes ausmachte, und das Gemälde einer idealischen Freundschaft wurden dem Dichter allmählich nur Mittel zur dramatischen Darstellung seiner Ideen. In Posas Forderung der Gedankenfreiheit klingt die zwei Jahre später von der französischen Nationalversammlung dekretierte Erklärung der Menschenrechte vor. „Verbreitung reinerer, sanfterer Humanität, die höchstmögliche Freiheit der Individuen bei des Staates höchster Blüte, den schönen Zustand der Menschheit, wie er in ihrer Natur und ihren Kräften als erreichbar angegeben liegt", fordert Schiller in den Reden des Malteserritters, in denen unser Volk länger als ein halbes Jahrhundert hindurch den begeisterten höchsten Ausdruck seines Freiheitsverlangens erkannte. Wie die gegen das Bestehende wild anstürmenden „Räuber" unter dem Zeichen Rousseaus stehen, so finden sich im „Don Karlos" wichtige Ideen Montesquieus, des philosophischen Erforschers des „Esprit des Lois", angewandt und bestätigt, d. h. der Dichter selbst hatte die Entwickelung vom Revolutionär zum Reformator durchgemacht. Allein welch hohen Wert er auch auf das Aussprechen seiner politischen Ideen legte, er blieb überall echter Dichter, der durch die rein menschlichen Empfindungen und Vorgänge auf uns wirken muß. Keinem vor ihm war es gelungen, wie Richard Wagner es von „Don Karlos" rühmt, „Menschen aus den höchsten Lebenssphären, Monarchen und spanische Granden, Königinnen und Prinzen, in den heftigsten und zartesten Affekten mit solch vornehmer, menschlich adeliger Natürlichkeit, zugleich so fein, witzig und sinnvoll vieldeutig, so ungezwungen würdevoll und doch so kenntlich erhaben, so drastisch ungemein" sich ausdrücken zu lassen.

Dem Schöpfer des „Don Karlos" bot Schröder in Hamburg die Stelle als Theaterdichter an. Und so schwer das Scheiden von Körner ihm fallen mochte, er fühlte, daß auch er dauernd „einem engen Kreise nicht seine Bildung danken" könne, „Vaterland und Welt" auf sich wirken lassen müsse. So brach er von Dresden auf, Hamburg als Endziel, Weimar, dessen Fürst ihn schon Weihnachten 1784 nach der Vorlesung des ersten Karlos-Aktes zum herzoglich weimarischen Rat ernannt hatte, als nächsten Zwischenaufenthalt vor Augen. Aber wie früher schon für Wieland, Goethe und Herder, so sollten auch für Schiller in Weimar seine Lehr- und Wanderjahre ihren Abschluß finden.

IX. Die weimarische Blütezeit und die romantische Schule.

Als Goethe sich zu seiner italienischen Reise rüstete, da hatten sich in Sanssouci am 17. August 1786 eben die zwei leuchtenden Königsaugen geschlossen, die so lange und treu über Preußens Ehre und Wohl wachten. Auch Goethe hatte sich und die deutschen Schriftsteller gegen die Vorwürfe verteidigen wollen, die der französisch gebildete König 1780 in der Schrift „De la Litterature Allemande" erhoben hatte, in bester Absicht, doch blind für die große Entwickelung der deutschen Dichtung, die sich unter seiner eigenen Regierung vollzogen hatte, während er sie sehnsüchtig erst von einer fernen Zukunft erwartete. Von Rom aus aber schrieb Goethe unter dem Eindruck von Friedrichs II. Hingang: „Wie gern ist man still, wenn man so einen zur Ruhe gebracht sieht." Allein noch nicht lange war Goethe zurückgekehrt, als Klopstocks Oden schon voll Wonne die Morgenschauer von Galliens kühnem Reichstag grüßten, der durch weisen Bund zwischen Vater und Kindern „die Lasten des Volkes leichten", dem Vernunftrecht die Herrschaft vor dem Schwertrecht sichern sollte. Nicht mehr wie „Herkules-Friedrich die Keule führte, von Europas Herrschern bekämpft und den Herrscherinnen", sondern der Zusammentritt der französischen Nationalversammlung schien dem greisen Klopstock „die größte Handlung dieses Jahrhunderts". Und er lieh damit nur einer weitverbreiteten Begeisterung Worte, die bei der Nachricht vom Bastillensturm in Versen und Prosa sich stürmisch kundgab. Goethe hat in der Einleitung zu den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" die im eigenen Freundeskreis gemachte Erfahrung geschildert, wie der nun überall eindringende Streit der politischen Meinungen neue Interessen weckte und mit der gewohnten gesellschaftlichen Unterhaltung auch alte Freundschaftsbande lockerte. Er selbst hatte schon 1786 durch die Enthüllungen des Halsbandprozesses den „unsittlichen Stadt-, Hof- und Staatsabgrund und die greulichsten Folgen" vorausgeahnt. Als er im Frühjahr 1790 der Herzogin-Mutter nach Italien entgegenreiste, kleidete er während seines einsamen Wartens in der Lagunenstadt seine Gedanken über die Zeitvorgänge und anderes in Distichenform: die sogenannten „Venetianischen Epigramme".

In ihnen rühmt er seinen kleinen Fürsten, dem er Neigung und Heimat danke, er wendet sich gegen religiösen Aberglauben und Zeremonienwesen. Wenn die Großen jammern, daß alles in Deutschland den französischen Freiheitsideen huldige, so sollten sie bedenken, daß sie selbst durch ihre Verachtung der deutschen Sprache und ihre Vorliebe für alles Französische die Schuld tragen. Hätten die Herrschenden das Volk redlich zum Menschlichen angeleitet, so würden nicht Willkür und Roheit der Betrogenen sich breit machen und Große wie Kleine gemeinsam schutzlos der Tyrannei der Menge anheimgegeben sein.

Von Venedig rief des Herzogs Wille den Dichter im Juli 1790 ins preußische Feldlager nach Schlesien. Zwei Jahre darauf gewann er als Augenzeuge der unglücklichen „Kampagne

in Frankreich" und im Sommer 1793 bei der „Belagerung von Mainz" die Eindrücke, die er 1822 in der Fortsetzung seiner Autobiographie schilderte. War dem kühlen Beobachter auch nichts an dem Tode der aristokratischen wie demokratischen Sünder gelegen, so erkannte er doch die ganze Schwere der Entscheidung. Am Abend der Kanonade von Valmy, bei der auch Goethe selbst sich dem Kugelregen aussetzte, antwortete er den ihn fragenden Offizieren klar und bestimmt: „Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus."

Unter Friedrich Schlegels „Fragmenten" im „Athenäum" von 1798 findet sich der Ausspruch: „Die französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes ‚Wilhelm Meister' sind die größten Tendenzen des Zeitalters." Fassen wir Fichte und Goethes Roman nur als hervorstechende Einzelheiten für die von Kant ausgehende philosophische Bewegung und den Aufschwung der deutschen Litteratur, so können wir dem paradoxen Romantiker beipflichten.



Immanuel Kant. Nach dem Ölgemälde von Döbler, wiedergegeben in W. von Seydlitz, „Historisches Porträtwerk".

Als der Magister Immanuel Kant (1724—1804) nach fünfzehnjähriger Lehrthätigkeit als Privatdozent an der Universität seiner Vaterstadt Königsberg 1770 zum Professor ernannt wurde, hatte er bereits diejenigen Begriffe gewonnen, „wodurch alle Art metaphysischer Quästionen nach ganz sicheren und leichten Kriterien geprüft und entschieden werden kann". Aber erst 1781, im Todesjahre Lessings, der einst (1746) seine erste Schrift in einem Epigramm verspottet hatte, ist Kants für die ganze neuere Philosophie grundlegendes Werk, die „Kritik der reinen Vernunft", erschienen, der 1788 die „Kritik der praktischen Vernunft", 1790 die für die Kunstlehre besonders wichtige „Kritik der Urteilskraft", 1793 „Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft" folgten.

Nachdem einmal Hume ihm den dogmatischen Schlummer der Leibniz-Wolffischen Metaphysik unterbrochen hatte, gelangte er auf dem Wege der Kritik der menschlichen Geistesfähigkeiten zu der Erkenntnis, daß die bisherige Philosophie die Aufgabe von Anfang an unrichtig gestellt habe. Ehe wir die Dinge außer uns zu erkennen suchen, müssen wir uns darüber deutlich werden, wie viel Verstand und Vernunft frei von aller Erfahrung überhaupt zu erkennen vermögen. Also über die Formen, unter denen wir denken und Erfahrungen ordnen, müssen wir zuerst Klarheit gewinnen. Nicht von den Dingen an sich, sondern nur wie sie unserem, vor allem durch Raum und Zeit begrenzten Erkenntnisvermögen erscheinen, können wir reden. Die Vernunft sieht nur ein, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt. Sie kann daher auch die Ideen Freiheit, Gott, Unsterblichkeit, womit die bisherige dogmatische Philosophie sich abmühte, nicht beweisen, doch wird die praktische Vernunft diese Ideen als eine gegebene Forderung annehmen. Da aber bei dem Menschen als einem sinnlich-vernünftigen Wesen der Wille nicht schon an sich vernunftgemäß, sondern subjektiven Bedürfnissen unterworfen ist, so muß der gute Wille als Nötigung, als Gebot sich zur Geltung bringen. Dies Gebot tritt in der Befehlsform (kategorischer Imperativ)

bedingungslos auf: „Handle so, als ob die Maxime deiner Handlung durch deinen Willen allgemeines Naturgesetz werden sollte.“ Er kenne, lautet ein berühmter Ausspruch Kants, nichts Erhabeneres als den Sternenhimmel über und das Sittengesetz in dem Menschen.

Die notwendige Vermittelung zwischen Kants neuer (Transcendental-) Philosophie und dem Publikum bahnte zuerst der Wiener Karl Leonhard Reinhold durch seine „Briefe über die Kantische Philosophie“ an, die 1786—87 in seines Schwiegervaters Wieland „Merkur“ erschienen. Als Professor in Jena machte er zuerst die thüringische Universität zum Mittelpunkt der Kantischen Bewegung. Und als Reinhold 1794 einem Rufe nach Kiel folgte, trat in Jena an seine Stelle Johann Gottlieb Fichte (1762—1814), der Sohn eines armen Leinwebers aus der Oberlausitz. Als er wegen angeblichen Atheismus aus seiner fruchtbaren Lehrthätigkeit scheiden mußte, wurde 1798 der Schwabe Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775—1854) sein Nachfolger, neben und nach dem dann von 1801 bis zur großen kriegerischen Katastrophe von 1806 der Stuttgarter Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770—1831) in Jena lehrte. So durfte Goethe, der seit seiner Rückkehr aus Italien den Kreis seiner amtlichen Geschäfte auf den eines Kultusministers und Universitätskurators eingeschränkt hatte, mit Behagen rühmen, daß Jena sich stets im Besitz der neuesten Philosophie halte. Von Jena aus hatte Kants kritische Philosophie in raschem Siegeslaufe sich über ganz Deutschland verbreitet, wie es in ähnlicher Weise nur vorher dem Wolffischen (vgl. S. 405), später dem Hegelschen System gelang. Das 1785 von Professor Christian Gottfried Schütz gegründete große Rezensierinstitut der Jenaischen „Allgemeinen Litteraturzeitung“, aus der dann die „Hallische Litteraturzeitung“ (1804—1849) und die neue „Jenaische Litteraturzeitung“ (1804—48) hervorgingen, diente einerseits dazu, der Kantischen Lehre Einwirkung auf alle Zweige der Wissenschaft zu verschaffen, wie anderseits die „Allgemeine Litteraturzeitung“ selber als Vorfechterin der kritischen Philosophie mit deren Ausbreitung an Ansehen und Einfluß gewann.

Wenn der Gefühlsphilosoph Jacobi klagte, Kant lasse bloß mehr das „Ich“ in der Welt bestehen, so ergriff der heroische Fichte mit Freuden diesen subjektiven Idealismus und baute hierauf seine „Wissenschaftslehre“ auf (1794). Nicht ein „Sein“, sondern nur ein „Thun“ wollte er, der Philosoph der Freiheit und Thatkraft, anerkennen. Die Übertreibung seiner Schüler, die, ohne den tieferen Sinn zu fassen, nur auf des Meisters Worte schworen, mochte Goethe in der Baccalaureusszene des „Faust“ verspotten. Die Kühnheit und sittliche Kraft, mit der Fichte alles aus der Entwickelung des „Ich“ zu erklären strebt, dem die Natur als „Nicht-Ich“ gegenübersteht, hat bereits in Jena moralisch erziehend auf die Jugend gewirkt. Die erste romantische Schule hat seine philosophische Lehre von der Selbstherrlichkeit des Individuums dann allerdings in bedenklicher Weise auf ästhetischem Gebiet als Berechtigung der subjektiven Willkür ausgelegt. Aber auch Schellings Natur- und Hegels Geistesphilosophie gehen aus Fichtes „Wissenschaftslehre“ hervor. Die Identität von Geist und Natur (Ich und Nicht-Ich) auszuführen, ist das Streben Schellings während seiner Jenenser Lehrthätigkeit. Durch ihn wird die Physik den Romantikern wie eine mystische Offenbarung näher gebracht, in der Friedrich Schlegel und Novalis die Lösung aller möglichen Geheimnisse zu ahnen behaupten.

---

1. Schiller in Jena. Der Freundschaftsbund zwischen Goethe und Schiller.

Gerade in dem Augenblicke, als das kleine Jena durch Reinhold sich anschickte, die Hochburg des Kantianismus zu werden, ward dem Dichter der „Räuber“ und des „Don Karlos“ ein (unbesoldetes) Lehramt als Professor der Geschichte in Jena übertragen. Am 26. Mai 1789 hielt er seine Antrittsrede: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“

Der Stoff der Weltgeschichte soll den philosophischen Geist anspornen, „jede ihm vorkommende Erscheinung zu der höchsten Wirkung, die er erkannt, zum Gedanken zu erheben“.

Die Philosophie und ihre Fragen hatten Schiller bereits in der Militärakademie mächtig angezogen. Nicht bloß Rousseau, auch Spinoza hatten die Gedichte der „Anthologie“ gefeiert, unter denen sich Strophen über die Freundschaft aus einem noch ungedruckten Romane finden. In der „Thalia“ erschienen dann Teile dieses Romans als die zwischen Julius und Raphael (Körner) gewechselten „Philosophischen Briefe“. Mehr den Einfluß aller möglichen philosophischen Lektüre als bestimmte eigene philosophische Grundsätze enthält Julius' dichterische Theosophie, welche als die Leiter zur Gottähnlichkeit, als die das Weltall bewegende Kraft in schwungvoller Begeisterung die Sympathie und Liebe preist. Körner war bereits Kantianer, doch gelang es ihm noch nicht, den Freund für das Studium der neuen kritischen Philosophie zu gewinnen. Die Ausarbeitung des „Don Karlos“ hatte Schiller zum Studium der Geschichte geführt, das ihn zunächst festhielt. „Ich wollte“, schrieb er im April 1786 an Körner, „daß ich zehen Jahre hintereinander nichts als Geschichte studiert hätte. Ich glaube, ich würde ein ganz anderer Kerl sein.“

Schiller war sich während seines Dresdener Aufenthaltes völlig klar darüber geworden, daß sein bisheriger Lebenslauf ihm noch zu wenig Bildungsmittel geboten habe, um ohne Gefahr der Erschöpfung drauf los zu dichten. Mit klarer Entschiedenheit ging er daran, die Aufgabe seiner Fortbildung und Selbsterziehung zu lösen. Ein bloßes Aufnehmen des Stoffes konnte ihn, auch wenn seine trotz Körners edler Unterstützung bedrängte Lage es gestattet hätte, freilich nicht befriedigen. Auch der Lernende wußte zu lehren. Als Frucht des ersten arbeitsstrengen Winters in Weimar und der von einer beginnenden Liebesneigung verschönerten Sommermonate zu Volkstädt bei Rudolstadt überraschte im Herbst des Jahres 1788 der erste (einzige) Band von Schillers „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung“. Als zweites geschichtliches Hauptwerk Schillers erschien dann, nach dem auf das erste hin seine Berufung zum Jenenser Lehramt erfolgt war, in Göschens historischem Kalender für Damen (1791—93) die „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges“. Eine Reihe kleinerer geschichtlicher Studien („Übersicht der merkwürdigsten Staatsbegebenheiten zu den Zeiten Kaiser Friedrichs I.“; „Die Sendung Moses“) und die Leitung zweier größerer Sammelwerke gingen daneben her.

Für die Geschichte der niederländischen Rebellion hat Schiller ein ausgedehntes und für seine Zeit gründliches Quellenstudium unternommen, wenn auch seine Teilnahme nicht dem thatsächlichen Gang der Begebenheiten, sondern den allgemeinen Ideen, die er in der Geschichte wirksam erkannte, und den hervorragenden Persönlichkeiten galt. Mit Wallensteins Tod erlahmte sein Interesse am Dreißigjährigen Kriege so sehr, daß er die ganze folgende Zeit nur flüchtig behandelte. Der Dichter des Marquis Posa zeigte sich auch als Geschichtschreiber begeistert für die Ideen religiöser und politischer Freiheit; ihren Gegnern wird er nicht gerecht, ihre scheinbaren Verteidiger stellt er ins hellste Licht. Aber die große Auffassung des einzelnen Geschichtsabschnittes als eines Beitrags zur Entwickelungsgeschichte der Menschheit, wie sie eben nur von einer großen Individualität ausgehen kann, und ein bewundernswerter historischer Scharfblick im einzelnen geben seinen Arbeiten trotz aller methodischen Mängel auch wissenschaftlichen Wert. Freilich kann Schiller, für den die Bethätigung als Historiker nur eine kurzwährende Episode war, sich darin nicht mit einem Geschichtsforscher wie Johannes von Müller (geb. 1752 zu Schaffhausen, gest. 1809 als westfälischer Minister) vergleichen, der 1786 gerade die Umarbeitung des ersten Bandes seiner berühmten „Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft“ veröffentlichte. Aber in der Entwickelung der deutschen Geschichtschreibung nimmt Schiller doch eine überaus wichtige Stellung ein. Was seine „Künstler“ über das Verhältnis der Arbeit des Forschers und Denkers zur Darstellung forderten —

wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,
zum Kunstwerk wird geadelt sein —

dafür hat er selber in seinen geschichtswissenschaftlichen und philosophischen Schriften gewirkt. Er lehrte, wie der Historiker, ohne der strengen Wissenschaft etwas zu vergeben, doch weiten Leserkreisen den unentbehrlichen Bildungsstoff der Geschichte in unterhaltender Weise vermitteln könne. Eine alte, unerläßliche Forderung (vgl. S. 531) ward so durch Schiller in glänzender Weise erfüllt, der deutschen

Geschichtschreibung als einer Kunst formvollendeter Darstellung, die dann für die großen deutschen Historiker des 19. Jahrhunderts Gesetz wurde, das mustergültige Beispiel gegeben.

Während unter dem Zwang der Vorlesungen Schillers Lust zu geschichtlichen Arbeiten allmählich ins Stocken geriet, wurde er durch seine Jenenser Tischgesellschaft immer von neuem in das philosophische Tagesinteresse hineingezogen. Im Dezember 1787 hatte er in Rudolstadt die beiden Töchter der Frau von Lengefeld kennen gelernt, die an einen Herrn von Beulwitz verheiratete Karoline, die spätere Gattin Wilhelm von Wolzogens und Dichterin des Romans „Agnes von Lilien", und die jüngere Charlotte. Die von Schillers jüngster Tochter Emilie von Gleichen-Rußwurm veröffentlichten Bände „Schiller und Lotte" zeigen in anmutigster Weise, wie während des Dichters Landaufenthalt im Sommer 1788 die Neigung zu beiden Schwestern immer tiefere Wurzeln schlug, bis er endlich am 22. Februar 1790 die geliebte Lotte als seine Gattin nach Jena führen konnte. Er fand in ihrer verständnisvollen Hingabe dauernd vollstes Glück und bald auch die leider notwendig werdende treue Pflege. Schon Ende 1790 brach während eines Besuches bei seinem Gönner, dem Koadjutor Karl von Dalberg zu Erfurt, die Brustkrankheit, die ihn nie mehr ganz verlassen sollte, in gefahrdrohendster Weise aus. Den ganz auf seine Arbeitskraft Angewiesenen und nach einem Kurgebrauch in Karlsbad nur langsam Genesenden drückte auch bange Sorge nieder. Da gewährte ihm im Dezember 1791 die edelmütige Unterstützung des Herzogs Christian Friedrich von Holstein-Augustenburg und des dänischen Ministers Graf Schimmelmann, die der deutsch-dänische Dichter Jens Baggesen vermittelt hatte, für die nächsten drei Jahre die so heiß ersehnte „Unabhängigkeit des Geistes, die Muße, zu lernen und zu sammeln und für die Ewigkeit zu arbeiten". An die Menschheit wollte er durch seine Werke die Dankesschuld gegen die großmütigen Gönner abtragen. Um sich für diese Aufgabe würdig vorzubereiten, begann er im März 1791 das ernstlichste Studium der Kantischen Philosophie, das er schon im Wintersemester 1792 auf 1793 in Vorlesungen über Ästhetik wieder in eigenem Schaffen fruchtbar zu machen bestrebt war. Die Unterstützung aus dem Norden ermöglichte ihm auch die Erfüllung eines anderen Wunsches, das Wiedersehen seiner Familie und Freunde in der schwäbischen Heimat (August 1793 bis Mai 1794). Dort entstand das verbreitetste der Schillerbildnisse, von Frau Simanowiz, und das Modell, das sein alter Genosse aus der Militärakademie, der geniale Bildhauer Dannecker, dann nach dem Tode seines bewunderten Freundes als Kolossalbüste in Marmor ausführte (vgl. die Tafel bei S. 606).

Das geplante philosophische Hauptwerk „Kallias", in dessen Dialogen das Wesen der Schönheit klargestellt werden sollte, ist uns nur aus dem Briefwechsel mit Körner nach seinem Ideengange bekannt. Aber schon in den beiden ersten Heften der „Neuen Thalia" von 1792 entwickelte Schiller seine aus Kant schöpfende neue Theorie des Tragischen, der 1793 die wichtige Abhandlung „Über Anmut und Würde" folgte. Seine Beiträge zu den „Horen" wurden 1795 mit den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen" eröffnet, und der gleiche Jahrgang brachte noch zwei Teile seiner letzten großen philosophisch-ästhetischen Untersuchung „Über naive und sentimentalische Dichtung".

Das Verhältnis der Kunst zur Moral hatte Schiller bereits 1784 in seiner Mannheimer Vorlesung über die moralische Wirkung einer guten stehenden Schaubühne beschäftigt. Welch hohe Anforderungen er an die sittliche Selbsterziehung des Künstlers stellte, verkündigten 1791 seine beiden Rezensionen der Bürgerschen Gedichte (vgl. S. 563). Nicht bloße Begeisterung, sondern Begeisterung eines gebildeten Geistes müssen wir vom Künstler fordern. Der Wert seines Gedichtes liegt zuletzt in dem ungetrübten, vollendeten Abdruck einer sittlich wie ästhetisch „zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufgeläuterten Individualität". Durch das geübte Schönheitsgefühl muß der Künstler den sittlichen Trieben eine Nachhilfe geben. In diesem Sinne hatte Schiller 1789 in seinem philosophischen Lehrgedichte die „Künstler"

ermahnt, die in ihre Hand gegebene Würde der Menschheit zu bewahren. „Sie sinkt mit euch! Mit euch wird die Gesunkene sich heben!“

In der Kunst erblickte Schiller das Mittel, um das Geistige und Sinnliche oder, wie er es in den „Briefen über ästhetische Erziehung“ nannte, den Form- und Stofftrieb zu versöhnen. Kant hatte das unerbittliche Gebot der sittlichen Pflicht (Seelenfrieden) und die Neigung des Menschen (Sinnenglück) als feindliche Mächte einander entgegengestellt. Das Geistige müsse sich das Sinnliche unbedingt unterwerfen. Schiller, der als Künstler doch auf den sinnlichen Stoff hingewiesen war, mußte diese erhabene Anspannung als einen der Schönheit nicht fähigen Zustand empfinden. Womit, meinte er, hätten es die Kinder des Hauses verschuldet, daß Kant nur für die Knechte sorgte? Würde und Anmut, Geistiges und Sinnliches müssen sich in irgend einem Zustande — er nennt ihn den Spieltrieb — miteinander versöhnen lassen. Der Mensch kann das, was er nach dem Sittengebote soll, auch als Gegenstand schöner Neigung wollen.

Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
Des Gesetzes strenge Fessel bindet
Nur den Sklavensinn, der es verschmäht;
Mit des Menschen Widerstand verschwindet
Auch des Gottes Majestät.

So suchte Schiller durch die Strophen von „Ideal und Leben“, des erhabensten aller philosophischen Gedichte, die Ideen seiner wissenschaftlichen Abhandlungen in glänzenden Bildern und anschaulichen Gleichnissen auch einem weiteren Leserkreise verständlich vorzuführen.

In der Schönheit reiner Sphäre kann der schwere Stoff (Sinnlichkeit) uns nicht mehr in den Staub ziehen. Und so erwächst der Kunst noch eine besondere, eine politische Aufgabe. Auch noch in der 1795 veröffentlichten Fassung der „Briefe über ästhetische Erziehung“, viel stärker aber in den ursprünglichen, an den Herzog von Augustenburg gesandten Briefen von 1793 geht Schiller von der Betrachtung der französischen Revolution aus. Die politischen Einrichtungen, unter denen wir leben (Notstaat), entsprechen nicht den Anforderungen der Vernunft. Aber „der Versuch des französischen Volkes, sich in seine heiligen Menschenrechte einzusetzen und eine politische Freiheit zu erringen, hat bloß das Unvermögen und die Unwürdigkeit desselben an den Tag gebracht“.

Eine große Epoche hat das Jahrhundert geboren;
Aber der große Moment findet ein kleines Geschlecht.

Nicht unterdrückte Menschheit, nur entfesselte Tierheit ist durch die Freiheit zum Vorschein gekommen. Nicht freie Verfassungen thun not, sondern die Erziehung von Bürgern für diesen künftigen Vernunftstaat, denn nur auf dem festen Grund eines veredelten Charakters wird man das Ziel aller Anstrengungen und das ewig heiligste aller Güter, „politische und bürgerliche Freiheit“, erreichen können. Der Dichter-Philosoph entwickelt ganz verwandte Ideen, wie sie Gneisenau in die Mahnung zusammenfaßte: „Begeistre du das menschliche Geschlecht für seine Pflicht zuerst, dann für sein Recht!“ Nach Schiller hat der alte Notstaat gezeigt, daß er nicht fähig sei, freie Menschen, würdige Bürger, von denen allein die Verbesserung ausgehen kann, heranzubilden. Wo aber die anderen Mittel versagen, da wird „die seelenbildende Kunst“ die Erziehung zu freier, edler Menschlichkeit übernehmen.

Man mag Schillers Überzeugung von dieser Aufgabe der Kunst praktisch undurchführbar schelten, die Größe der hier geoffenbarten Gesinnung bleibt immer bewundernswert. Nicht an eine Unterordnung der Dichtung zum besseren Einprägen moralischer Lehrsätze, wie es im ganzen 18. Jahrhundert von ihr gefordert worden, ist dabei zu denken. Die Kunst ist für Schiller die Tochter der Freiheit, und nur indem sie, von allen Zweckmäßigkeitshemmnissen unabhängig, sich nach ihrem eigensten Wesen entwickelt, vermag sie erziehend, veredelnd ein Volk, die Menschheit emporzuheben. Der Verwirklichung der in den ästhetischen Briefen dargelegten Aufgabe strebte er nach, wenn er von der Monatsschrift, zu der er die besten, bisher zerstreut wirkenden Schriftsteller zu verbinden hoffte, den politischen Tagesstreit ausschließen, dagegen durch Befragung der Geschichte und Philosophie Züge sammeln wollte „zu dem Ideale veredelter Menschheit, nach Vermögen geschäftig sein an dem stillen Bau besserer Begriffe, reinerer Grundsätze und edlerer Sitten, von dem zuletzt alle wahre Verbesserung des gesellschaftlichen Zustandes abhängt“.

Die „Horen“, für die Schiller den Tübinger Buchhändler Johann Georg Cotta als Verleger, Goethe, Herder, A. W. Schlegel, Voß und Hölderlin, Philosophen wie Fichte, Wilhelm

von Humboldt, Jacobi, Engel, Historiker wie Archenholz und Woltmann zur Mitarbeit gewann, sind in ihren zwölf Bänden (1795—97) freilich hinter Schillers strengen Anforderungen zurückgeblieben. Allein er selbst hat in seinen Beiträgen zu den „Horen" und zu dem 1796—1800 von ihm geleiteten „Musen-Almanach" wie in seinen Dramen unentwegt in wechselnden Gestaltungen diese ästhetisch-ethische Bildung seines Volkes im Auge behalten.

Nachdem Schiller 1788 durch „Die Götter Griechenlands" die Klage über eine verschwundene Schönheitswelt ausgesprochen und in den „Künstlern" einen Überblick über Entstehung und Geschichte wie über die höchsten Aufgaben der Kunst gegeben hatte, enthielt er sich bis auf die Übersetzung des zweiten und vierten Buches der Vergilischen „Äneide" in Stanzen (1792) jeder dichterischen Thätigkeit. Epische Pläne, als deren Held Gustav Adolf oder Friedrich der Große ausersehen ward, wollten sich nicht gestalten. Erst im Sommer 1795 begann mit der „Macht des Gesanges" und „Pegasus in der Dienstbarkeit" seine Dichtung aufs neue. Die wunderbare Mischung philosophischer Abstraktion und poetischer Anschauungskraft, die W. von Humboldt als seines Freundes Eigenart pries, kam vor allem in den Gedichten zur Geltung, in denen Schiller dem alten Lehrgedicht der Popeschen Schule in neuer lyrischer Form auch neues, kraftvolles Leben einhauchte. Bald stellte er in bilderprächtiger Ausführung die Einzelheiten des Menschenlebens und die großen Züge der Kulturentwickelung vor Augen („Spaziergang", „Eleusinisches Fest", „Die Glocke"), bald faßte er in rhythmisch gefälligen Distichen die Ergebnisse seines tiefsten Denkens knapp zusammen („Die Führer des Lebens", „Natur und Schule", „Der Tanz", „Das Glück", „Nänie").

Durch die „Horen" erfolgte endlich auch die von Lotte mit weiblichem Feingefühl vorbereitete Annäherung zwischen Goethe und Schiller. Ungetrübt innig dauerte der alte Bund mit Körner; Einblick in Schillers Sorgen und Stimmungen, Denken und Pläne gewährt der Briefwechsel der Freunde (1847), die wichtigste Quelle für Schillers Privatleben. Im Februar 1794 hatte sich Wilhelm von Humboldt (geb. zu Potsdam 1767, gest. zu Tegel 1835), dessen geist- und gemütvolle Gattin Karoline (von Dacheröden) eine Jugendfreundin der Lengefeldschen Schwestern war, Schillers wegen in Jena niedergelassen. In der Philosophie teilte der nach höchster Geistesbildung strebende preußische Edelmann Schillers Interessen. Für das Studium der Antike aber, der Schiller bereits 1788 durch seine schwungvolle Übersetzung der Euripideischen „Phönizierinnen" und „Iphigenie in Aulis" sich genähert hatte, gab Humboldt, der Übersetzer des Äschyleischen „Agamemnon", den besten Führer ab. Humboldt selbst hat 1830 seinen Briefwechsel mit Schiller, der ästhetische, metrische, philosophische Fragen in dem beiden Schreibern eigenen großen Sinne erörtert, mit einer „Vorerinnerung über Schiller und den Gang seiner Geistesentwickelung" eingeleitet: noch heute das Beste und Tiefste, was über Schiller geschrieben worden ist. Goethe aber durfte, als er sich 1824 zur Herausgabe seines Briefwechsels mit Schiller anschickte, von den sechs Bänden rühmen, es sei eine große Gabe, die den Deutschen, ja den Menschen geboten werde. „Zwei Freunde der Art, die sich immer wechselseitig steigern, indem sie sich augenblicklich expektorieren." Selten sei es, daß Personen, die gleichsam die Hälften voneinander ausmachten, sich nicht abstießen, sondern sich anschlössen und einander ergänzten.

Gleich in den ersten Briefen hat Schiller des Freundes und seine Eigenart verglichen, und, um sich selber Klarheit über die Grundverschiedenheit ihrer poetischen Anlage zu verschaffen, hat er dann in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" den persönlichen Unterschied in dem Entwickelungsgang der Weltlitteratur als einen Unterschied der Arten aufgedeckt und den Gegensatz der litterarischen Erscheinungen von naiv und sentimentalisch auf einen solchen in der Menschheit selbst von Realisten und Idealisten zurückgeführt. Die naive Dichtung, die wir hauptsächlich im klassischen Altertum erblicken, fühlt sich noch im ungebrochenen Zusammenhang mit der Natur; die sentimentalische Dichtung sucht diese in der modernen (christlichen) Zeit verlorene Einheit. Goethe erscheint ihm dabei als ein naiver, er selbst sich als sentimentalischer Dichter. Nicht ohne Kämpfe hatte er sich zu solch geschichtlichem Erfassen und damit Überwinden des persönlichen Gegensatzes durchgerungen. Als er in Weimar zuerst mit Goethe in Berührung kam, verehrte er seinen Geist, fühlte jedoch Haß gegen den Menschen. Allein er selbst legte

später in einem Briefe an die Gräfin Schimmelmann (23. Nov. 1800) das Zeugnis ab, daß Goethe von allen, die er je kennen gelernt, als Mensch den größten Wert für ihn hätte. „Er hat eine hohe Wahrheit und Biederkeit in seiner Natur, und den höchsten Ernst für das Rechte und Gute.“ Nicht nur in den künstlerischen Grundsätzen schlossen sich Goethe und Schiller zu dem einzigen Freundschaftsbunde zusammen; in diesem sittlichen Streben nach dem Schönen, das ihnen als das irdische Sinnbild des Wahren galt, hatten sie sich unverlierbar für immer gefunden. Die menschliche Größe und Güte der beiden hebt denn auch ihr Hausfreund, der junge Heinrich Voß, in seinen verschiedenen Berichten immer wieder eigens preisend hervor. Als Schiller sich mit Goethe verband, da fühlte er das Gebäude seines Körpers bereits zusammenfallen, aber in nie ermattender Beschäftigung hoffte er noch das Geistige, „das Erhaltungswerte aus dem Brande“ zu flüchten.

Goethe selbst ward nicht müde, seine Verbindung mit Schiller als das Höchste zu preisen, was ihm das Glück in der zweiten Lebenshälfte bereitet, und wies die schon früh beliebte thörichte Abwägung der beiderseitigen Verdienste mit dem frischen Kernwort ab, die Deutschen sollten sich freuen, daß überhaupt ein paar Kerle da seien, worüber sie streiten könnten. Er dankte es Schiller, daß er ihn aus seinen naturwissenschaftlichen Untersuchungen wieder in den freien Garten der Poesie gerufen habe. Für Schillers „Horen“ bearbeitete er die „Schweizer Reisebriefe“ von 1779 und übersetzte die Autobiographie des florentinischen Goldschmieds Benvenuto Cellini, dieses prächtigen Typus des kunstbegabten Übermenschen der italienischen Renaissance. In den „Horen“ gab er der deutschen Novellendichtung ein Muster, die Rahmenerzählung der „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“, die in dem vieldeutigen „Märchen“ phantasievoll auslaufen. Er dichtete für sie die zwei anmutig plaudernden Episteln und ließ sich von Schiller zur Herausgabe der zwanzig „Römischen Elegien“ bestimmen.

Mit Frau von Stein war es bald nach der Rückkehr aus Italien zum Bruch gekommen durch sein Liebesbündnis mit Christiane Vulpius, der Schwester des durch den Schauerroman vom „Räuberhauptmann Rinaldo Rinaldini“ (1798) bekannten weimarischen Bibliothekselretärs. Aber erst 1806 überwand er seine Scheu gegen die Fesseln der Ehe und machte die treu bewährte Mutter seines Sohnes in aller Form zu seiner Frau. Das verstohlene Liebesglück in Weimar und italienische Erinnerungen (vgl. S. 603), blühende Lebenslust und lebendige Aufnahme der römischen Triumvirn, der Elegiendichter Properz, Tibull, Ovid, wirkten zusammen, um diese von allem Schulstaub freien antik-modernen Gesänge zu zeitigen, nach Schillers Urteil „eine wahre Geistererscheinung des guten poetischen Genius“, in der Goethes Individualität und die Welt rein ausgesprochen seien.

Die Feindseligkeit, mit welcher die „Horen“ von der Kritik, die ablehnende Gleichgültigkeit, mit der sie von den Lesern aufgenommen wurden, trieben die verbundenen Freunde dazu, in Schillers „Musenalmanach“ für 1797 durch die gemeinsame Dichtung der „Xenien“ scharfe Abrechnung mit dem älteren Geschlecht und seiner Geschmacklosigkeit zu halten. So groß die augenblickliche Entrüstung über diese stachlichten Distichen war, die in unglaublichen Gemeinheiten gegen die Sudelköche von Weimar, die beiden stoßenden Ochsen, sich äußerte, so war die Wirkung des witzigen Strafgerichts auf die deutsche Litteratur doch eine heilsame und nachhaltige. Die Scheidung zwischen der abgewirtschafteten Aufklärungslitteratur, als deren rührigster Vertreter Nicolai verspottet ward, und der von der kritischen Philosophie und lebensvollem Erfassen der antiken Kunstform ausgehenden neuen Dichtung wurde durch die „Xenien“ öffentlich vollzogen. Und die Freunde in Jena und Weimar gingen nun um so ernster daran, durch eigene Schöpfungen den Beweis für ihre Berechtigung zu der strengen satirischen Verurteilung zu erbringen. Dem „Xenien-Almanach“ ließen sie den „Balladen-Almanach“ folgen.

Goethe hatte in seiner Jugendzeit volkstümliche Balladen gedichtet, im „Erlkönig“ und „Fischer“ Naturstimmungen in Bilder und Vorgänge umgesetzt; Schiller hatte meist nur das Gebiet der komischen Romanze gestreift. In der Balladendichtung, die beide im Jahre 1797 mit besonderem Eifer kunstvoll pflegen, sucht Goethe dem Anekdotenhaften durch sinnig weise Lehren erhöhten Gehalt zu verleihen („Zauberlehrling“ und „Schatzgräber“), den Sieg des allgemein Menschlichen über den Wandel religiöser

Anschauungen und gesellschaftlicher Sittengesetze zu verkünden. So nimmt er in der „Braut von Korinth", wie früher Schiller in den „Göttern Griechenlands", Partei für der alten Götter bunt Gewimmel, die noch nicht das Opfer des Naturtriebes von der warmen Jugend heischten, und verkündet in „Gott und Bajadere", einer indischen Maria-Magdalena-Legende, die reinigende Macht selbstlos hingebender Liebe. Erst in der dialogischen Balladenreihe von den Liebesschicksalen der Müllerin und dem Gespräch des gefangenen Grafen mit den Blumen („Blümlein Wunderschön") sucht Goethe wieder den früheren Volkston der Ballade zu treffen, der aber selbst ihm nicht mehr in alter Weise glücken will. Wenn Schiller ihn anstrebt, so gerät er wie im „Ring des Polykrates" und „Gang nach dem Eisenhammer" leicht in einen die Parodie herausfordernden Versfall, während er beim Anschlagen des hohen pathetischen Tones in den „Kranichen des Ibykus", im „Kampf mit dem Drachen", später noch in „Rudolf von Habsburg" sittlich-seelische Empfindungen in glänzenden Geschichtsbildern wirksam vorzuführen, im „Taucher" von ihm nie geschaute Naturerscheinungen prächtig und stimmungsvoll vor Augen zu stellen weiß. Während Goethe das Gesellschaftslied, von dem er im „Taschenbuch auf 1804" und öfters zahlreiche Proben gab („Tischlied", „Die glücklichen Gatten", „Ergo bibamus"), gemütlich heiter hielt, benutzte Schiller selbst diese Gelegenheitslieder, um den Blick auf den Zusammenhang der geschichtlichen Entwickelung zu lenken („An die Freunde", „Die vier Weltalter", die beiden Punschlieder). Den Anfang des neuen Jahrhunderts aber wollte er in einem Festgedichte feiern, in dem er aus der errungenen Sprach- und Geistesbildung Trost schöpfte für die politische Ohnmacht, zu der das deutsche Volk verurteilt sei, während Franke und Britte um der Welt alleinigen Besitz ringen. Schon einmal habe der deutsche Geist des Wahnes Ketten gesprengt und für alle Völker Freiheit der Vernunft erfochten; das langsamste Volk wird, wenn die Blume der schnellen, flüchtigen abgefallen, als goldne Frucht der Menschheit der Ernte zuschwellen. „Die Sprache ist der Spiegel einer Nation, wenn wir in diesen Spiegel schauen, so kommt uns ein großes treffliches Bild von uns selbst daraus entgegen. Unsre Sprache wird die Welt beherrschen."

So mächtig lebte bei scheinbarer Gleichgültigkeit gegen die politischen Vorgänge seiner Tage in Schiller der vaterländische Sinn, der ja auch in der „Jungfrau von Orleans" und im „Tell" ihn begeisternde Mahnworte sprechen ließ. Aber er begnügte sich, mußte sich damit begnügen, in stiller Dichterarbeit seinem Volk die geistigen Kräfte zu stärken, die es befähigen sollten, den napoleonischen Weltherrschaftsplänen entgegen, siegreich seine nationale Eigenart zu behaupten. Nicht nach zufälligen einzelnen Äußerungen, die den politisch-nationalen Ansprüchen der so ganz veränderten Gegenwart widerstreiten, nach ihren Leistungen und ihrer Bedeutung für die gleich nach Schillers Tod hereinbrechenden Prüfungsjahre ist der nationale Wert unserer klassischen Litteratur abzumessen. Und dann erscheint er unschätzbar. Schon Ende 1803 kam die geistvollste Vertreterin der französischen Litteratur, Frau von Staël, nach Weimar. Dort gewann sie die Eindrücke, welche sie dazu trieben, in dem Augenblicke, da die deutschen Regierungen besiegt Frankreich zu Füßen lagen, in ihrem von Napoleons Polizei 1810 vergeblich unterdrückten Buche „De l'Allemagne" der geistigen Überlegenheit Deutschlands zu huldigen.

Während Schiller sich bereits zu seiner neuen dramatischen Laufbahn rüstete, hatte Goethe den Übergang von der Idylle zum bürgerlichen Epos ausgeführt. Die Umarbeitung eines älteren Epos, des ihm seit langem aus Gottscheds Prosaübersetzung von 1752 bekannten „Reinecke Fuchs" (vgl. S. 237), hatte ihn schon nach dem Feldzug in der Champagne beschäftigt, und zu den satirischen Ausfällen des wenig veränderten alten Gedichts fügte er in seinen Hexametern einige neue Spitzen gegen politische Thorheiten. Goethes Interesse für die Geschichte und Technik der epischen Dichtung erhielt aber unerwartet neue Nahrung, als der ihm befreundete, scharfsinnige Professor Friedrich August Wolf zu Halle 1795 in seinen kritischen „Prolegomena ad Homerum" den Dichter Homer als eine Mythenbildung zu beseitigen und die allmähliche Entstehung von „Ilias" und „Odyssee" aus epischen Volksgesängen nachzuweisen versuchte. Hatte Goethe sich bei der herrlichen, stillbewegten Schilderung der im Augenblick des Scheidens hervorbrechenden, langsam gereiften Jugendliebe in „Alexis und Dora" noch im Rahmen der

Idylle gehalten, so wagte er jetzt, Wolfs Kritik und Vossens Idylle „Luise“ vor Augen, sich in die vollere epische Bahn. Im Herbste 1797 erschien „Herrmann und Dorothea“.

In der zur Einleitung des Epos bestimmten gleichnamigen Elegie betont Goethe selber, daß sein Gedicht deutsche, einfach natürliche Verhältnisse vorführe. Und an Meyer berichtete er im Dezember 1796, er habe „das rein Menschliche der Existenz einer kleinen deutschen Stadt in dem epischen Tiegel von seinen Schlacken abzuscheiden gesucht und zugleich die großen Bewegungen und Veränderungen des Welttheaters aus einem kleinen Spiegel zurückzuwerfen getrachtet. Die Zeit der Handlung ist ohngefähr im vergangenen August.“ Die der Handlung des Gedichtes zu Grunde liegende Anekdote soll sich 1732 beim Durchzug der aus dem Salzburgischen vertriebenen Protestanten in einem Orte an der Altmühl ereignet haben. Gerade die stoffliche Ähnlichkeit mit der Quelle zeigt die Kraft und Tiefe der wie ein Selbsterlebtes aus Geist und Empfindung des Dichters hervorgehenden Neuschöpfung. Hermanns Mutter ist nach dem Vorbild von Frau Rat Elisabeth Goethe ganz neu in die Geschichte eingetreten. „So schmilzt man bei seinen eigenen Kohlen“, äußerte Goethe, als er bei Vorlesung von Hermanns Gespräch mit der Mutter sich die Thränen trocknete. Aus den engen bürgerlichen Verhältnissen wird der Blick auf die ungeheuren Welt- und Völkerbegebenheiten gelenkt, deren letzte Wogen in die Ruhe des ackerbautreibenden Städtchens hineinbranden. Aus der allgemeinen Erschütterung heraus gestaltet sich aber durch Hermanns und Dorotheas Neigung aufs neue der Bund, auf dessen fester Naturgrundlage Staat und Volk ruhen, die Familie. Und das gesunde Geschlecht wird den sicheren Mut finden, seine deutsche Eigenart der fürchterlichen Bewegung gegenüber zu behaupten.

Von der ganzen Götter- und Genienmaschinerie des Renaissance-Epos und dem von der Poetik geforderten Gleichnisprunk hat sich Goethe freigemacht. In dem einfach Natürlichen suchte er als Dichter wie als Mensch das Große und Wahre. Und selbst den Hexameter, der 1797 wohl als die einzig mögliche Form gelten mußte, hat er mit bewußter Vernachlässigung der von Voß geforderten griechischen Prosodie der schlichten deutschen Rede möglichst anzunähern gesucht. Das Homerstudium, dem Goethe seit den begeisterten Werthertagen treu geblieben war, machte sich ohne fremdartige Beimischung in der plastischen Gestaltung und Natürlichkeit des Ganzen wie des Einzelnen nur fördernd geltend. Soweit ein Epos am Ende der Aufklärungsepoche überhaupt möglich war, hatte Goethe die Aufgabe für die deutsche Litteratur gelöst. Die Alten waren ihm auch hier aus der Schule „in das Leben gefolgt“. So mächtig wirkte jedoch die seit zwei Jahrhunderten herrschende Nachahmung der Antike trotz Herders Lehren fort, daß selbst der Dichter von „Herrmann und Dorothea“ gleich darauf, statt das geplante Tell-Epos auszuführen, dem Irrtum verfallen konnte, in einer „Achilleis“ als Homeride die „Ilias“ unmittelbar fortsetzen zu wollen.

Wenn Goethe, den Tod des göttlichen Thetissohnes besingend, sich in Stoff und Behandlung antikisierend vergriff, so hatte der klassisch gesinnte Dichter doch in demselben Jahrzehnt auch in der modernen Form des Epos, im Roman, die Ideen aus dem Leben und Streben seiner eigenen Zeit gestaltet. Von den sieben Bänden „Goethe's neue Schriften“, die er zwischen 1792 und 1800 in Ungers Verlag zu Berlin erscheinen ließ, sind vier gefüllt durch den Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ (1795—96). Schon zwanzig Jahre vor der Ausgabe hatte die Arbeit an dem Roman begonnen, und wieder erst nach zwei weiteren Jahrzehnten traten als Fortsetzung der „Lehrjahre“ „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ hervor. Es ist also die Dichtung Goethes, die ihn nach dem „Faust“ am längsten beschäftigt hat.

Aus dem ursprünglich beabsichtigten Roman über das Theaterwesen (vgl. S. 601) gestaltete sich bei Bereicherung äußerer und innerer Lebenserfahrung allmählich das Werk, das Treitschke als „eine Odyssee der Bildung“ rühmte. Die Frage „Wie bildet sich der Mensch?“ liegt dem Ganzen zu Grunde. Die Geheimgesellschaft des Turms mit ihren Symbolen, die schließlich Wilhelm den Meisterbrief ausstellt, erscheint uns wie vieles andere in den „Lehrjahren“ veraltet. In einem Bild der Kulturbewegung des 18. Jahrhunderts dürfen aber Geheimbünde, die, an der Vervollkommnung ihrer Mitglieder arbeitend, Genossen heranziehen, nicht fehlen. Zu einem harmonisch freien Menschen soll Wilhelm erzogen werden (vgl. S. 538), um dann in den „Wanderjahren“ als nützliches Glied der menschlichen Gesellschaft zu wirken. In dem Streben nach ästhetischer Ausbildung will der Kaufmannssohn Wilhelm aus seiner engen bürgerlichen Sphäre heraus. Es ist ein Irrtum in seinem dunkeln Drange, wenn er im Schauspielerkreise sein Ziel zu erreichen glaubt. Shakespeares Dramen, diese aufgeschlagenen, ungeheuren,

sturmbewegten Schicksalsbücher, reizen ihn zum thätigen Leben in der wirklichen Welt. Er lernt in den Adelskreisen den befreienden Wert sicherer Beherrschung der Formen, worauf der an den Weimarer Hof versetzte Frankfurter Bürgerssohn selber besonderen Nachdruck legte, und sieht, wie Hamlet, in dem fürstlichen Heerführer (Prinz Heinrich von Preußen) das thatenreiche große Leben an sich vorbeifluten. Aber die „Bekenntnisse einer schönen Seele" lehren ihn auch die Tiefe des sich sehnenden Gemütes kennen, das abseits von jenem Reich des schönen Scheins sich unter Schmerzen seine innere, religiöse Welt aufbaut. Leidvollstes Menschenschicksal ragt in dem geheimnisvollen Harfner düster in Wilhelms nächste Umgebung herein. Die seelenlos sinnliche Philine und die in Sehnsucht das Körperliche verzehrende Mignon streiten sich um ihn, bis er aus der mannigfaltigen Schar weiblicher Wesen die ihm bestimmte adelige Gefährtin in Nataliens gesundem Ebenmaße findet. Der Abschluß des Romans mit drei Ehen zwischen Bürgerlichen und Adligen entspringt der sozialen Absicht, dem Bürgerstand in seinem Vertreter Wilhelm die freiere Lebensbildung zu erschließen, die vor der Revolution der Adel als sein Vorrecht ansah.

Während Schillers briefliche Kritik bewundernd, gleichsam mitschaffend der letzten Ausfeilung des Romans mit ihrem Rate folgte, bereitete seine naturgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit den älteren Zeitgenossen Ärgernis. Die vergnügten sich lieber an den bunten, tugend- und rührsamen Familiengeschichten, in denen der Feldprediger August Heinrich Julius Lafontaine zu Halle eine nicht unbedeutende Begabung rasch in Vielschreiberei verflachte („Der Sonderling", 1793; „Clara du Plessis", 1794). Den Romantikern dagegen wurden die „Lehrjahre" sofort ein Lehrbuch der Lebenskunst, ein unvergleichlich Höchstes der gesamten deutschen Litteratur. Von Novalis' „Ofterdingen" und Dorothea Schlegels „Florentin" bis zu Mörikes „Maler Nolten" und Kellers „Grünem Heinrich" zieht sich die vielgestaltige Reihe der unter „Wilhelm Meisters" Nachwirkung entstandenen Romane. Goethe selbst aber, der in seinem großen Kulturroman den Rahmen so weit und lose gespannt hatte, um die ganze Fülle der Erscheinungen in ihm aufzunehmen, schuf bereits wenige Jahre nach Schillers Tod „Die Wahlverwandtschaften" (1809), in deren strenggegliedertem Aufbau er gerade durch den enggeschlossenen Kreis des zwischen vier Personen sich abspielenden Empfindungsstreites den vollen tragischen Eindruck erzielte.

Goethe selbst betonte, es sei in der zum Roman ausgewachsenen Novelle kein Zug, den er nicht erlebt, aber auch keiner so, wie er ihn erlebt habe. Die anmutige Minna Herzlieb, des Jenenser Buchhändlers Frommann Pflegetochter, war, wie Goethes an sie gerichteter „Sonettenkranz" (Winter 1807—1808) erzählt, unter seinen Augen herangewachsen. Nicht verzehrende Liebesglut, wohl aber warme Neigung zu der aufgeblühten Jungfrau überraschte den eben mit Christiane vermählten Dichter. Zerschellte einst Werthers Leidenschaft an der Schranke von Lottens Ehe, so sucht Baron Eduard sich vom Band seiner Ehe mit Charlotte frei zu machen, sobald ihm deren Pflegetochter Ottilie (Minna Herzlieb) gegenübertritt, während Charlotte selber und der Hauptmann ihre Neigung entschlossen niederkämpfen. Wie chemische Stoffe bestimmter Anziehungskraft gegenüber eine Mischung lösen und eine neue Verbindung eingehen, so werden auch Menschen durch die Naturnotwendigkeit einer Wahlverwandtschaft zu einander gezogen. Dem Naturtriebe steht aber die sittliche Pflicht entgegen. Die Gesellschaft hat ein Recht, die Heilighaltung der Ehe als der Grundlage aller Kultur zu fordern. Und indem Ottilie erst nach dem Ertrinken von Eduards und Charlottens Kind die Schuld ihrer Leidenschaft erkennt, sühnt sie die schuldige Liebe durch Verweigerung aller irdischen Bedürfnisse. Durch Selbstüberwindung befreit sie sich sterbend von der Gewalt des Begehrens, die alle Wesen bindet, und legendenhaft versöhnend klingt die mit wunderbarer Kunst durchgeführte, schmerzdurchbebte Entsagungsdichtung aus.

Die „Wahlverwandtschaften" gehören zu den Werken Goethes, deren sittlicher Ernst und Lebenstiefe nur langsam und in engeren Kreisen Verständnis erwerben konnte. Das für alle verständliche, begeisternde Wort dagegen fand Schiller, als er nach langer Vorbereitung endlich wieder zum Drama zurückkehrte. Im Frühjahr 1791 war aus der Bellomo'schen Wandertruppe, die seit 1783 in Weimar spielte, das weimarische Hoftheater hervorgegangen, das Goethe bis zum April 1817 leitete. Am 12. Oktober 1798 wurde das neu ausgestattete Theater mit

…t dem Pfeil, dem Bogen
…h Gebirg und Thal
…mt der Schütz gezogen
…h am Morgenstrahl.

…ie im Reich der Lüfte
…nig ist der Weih,
…ch Gebirg und Klüfte
…rscht der Schütze frei.
…m gehört das Weite,
…as sein Pfeil erreicht,
…s ist seine Beute,
…as da fleugt und kreucht.

Walters Liedchen aus Schillers „Wilhelm Tell“.

…ı dem Original im Besitz des Herrn Geh. Justizrats Lessing in Berlin.

„Wallensteins Lager" eröffnet, in dessen „Prolog" es Schiller selbst aussprach, in der ernsten Zeit, da auf des Lebens Bühne um der Menschheit große Gegenstände gerungen werde, müsse auch die Kunst auf ihrer Schattenbühne höheren Flug versuchen. Im April 1799 konnten dann beide Teile des „Wallenstein" mit dem Vorspiel, für dessen Kapuziner ihm die Schriften Abrahams a Santa Clara (vgl. S. 365) gute Dienste thaten, in Weimar aufgeführt werden. Im Sommer 1800 erschien das gedruckte Werk in Cottas Verlag. Schiller war sich von Anfang an klar bewußt, daß es sich um Schaffung eines neuen deutschen Tragödienstiles handle, da ihn selbst seine vier Jugendwerke nicht mehr befriedigten. Aus diesem Ringen nach einer neuen Form erklärt sich die ungeheure Schwierigkeit und die lange Dauer der Arbeit.

Schon im Januar 1791, also noch vor Vollendung seiner „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges", taucht der Plan einer Wallenstein-Tragödie, an der sich nach einer langen Reihe von Vorgängern der Oldenburger Halem erst 1786 wieder versucht hatte, in Schillers Briefen an Körner auf. Dem Jugendfreunde Hoven hatte er 1794 in Ludwigsburg bereits mehrere Prosaszenen vorgelesen, aber erst im Oktober 1796 begann die eigentliche Arbeit, und erst wieder ein Jahr später erschloß sich ihm die Einsicht, daß ein Gedicht nicht in Prosa sein dürfe. Er wählte für das Vorspiel, das die breite Grundlage von „Wallensteins" Handlung, die Armee, „gleichsam wie den Chor der Alten, mit Gewalt und Gewicht" vorführen sollte, die alten Hans Sachsischen Knittelreime, für das Stück selbst den fünffüßigen reimlosen Jambus, der erst durch diese Entscheidung in der deutschen Tragödie dauernd die Vorherrschaft erlangte. Im September 1798 gab Goethe den Rat, das über alle Grenzen gewachsene Stück in zwei Teile, „Die Piccolomini" und „Wallensteins Tod", zu zerlegen, von denen der vorbereitende erste freilich keine genügende Selbständigkeit gewinnen konnte. „Auf die Totalität" der Tragödie war jeder einzelne Zug berechnet, und auch die so viel angefochtene Liebe von Max und Thekla hat Schiller in weiser Absicht als notwendiges Gegenstück zu dem vom düsteren Saturnus beherrschten, zwischen Größe und Verbrechen schwankenden Helden dem Ganzen harmonisch eingegliedert. Und als Ganzes ist das Werk so groß, daß, wie Goethe noch ein Vierteljahrhundert später urteilte, „in seiner Art zum zweiten Male nicht etwas Ähnliches vorhanden ist".

Mit der mühsamen Arbeit am „Wallenstein" hatte Schiller den Weg eröffnet, auf dem er nun rascher fortschreiten konnte. Um die ihm nötige unmittelbare Fühlung mit dem Theater zu gewinnen, war er schon im Dezember 1799 von Jena nach Weimar übergesiedelt. So wirkten die geistig eng Vereinten auch in nächster räumlicher Nähe zusammen. Am 14. Juni 1800 wurde in Weimar „Maria Stuart" zum ersten Male aufgeführt, am 18. September 1801 in Leipzig „Die Jungfrau von Orleans", die der Herzog von seiner Bühne fern gehalten wünschte. Für Weimar lieferte Schiller neben einer Bühneneinrichtung von „Egmont", „Iphigenie", „Nathan", „Othello" 1800 die Bearbeitung des Shakespearischen „Macbeth" und breitete über das am 30. Januar 1802 gespielte tragikomische Märchen „Turandot" des venezianischen Grafen Carlo Gozzi den Glanz seiner dichterischen Sprache, wie er später noch Racines „Phädra" mustergültig verdeutschte. Am 19. März 1803 aber wurde „Die Braut von Messina" (vgl. die beigeheftete Tafel), am 17. März 1804 das Hohe Lied der Völkerfreiheit, das Schauspiel „Wilhelm Tell" durch die Aufführung zu Weimar der deutschen Bühne und dem deutschen Volke geschenkt. Im Druck ist die „Jungfrau" als Kalender auf das Jahr 1802 bei Unger in Berlin herausgekommen, alle anderen Stücke sind bei Cotta in Tübingen erschienen.

An eine „Maria Stuart" hatte Schiller bereits in Bauerbach gedacht. Bei der im April 1799 begonnenen Arbeit schob er den ganzen Gerichtsgang mit allem Politischen zur Seite, wie er später in der „Jungfrau" den geschichtlichen Hexenprozeß vermied. So gewann er eine fest geschlossene, dem französischen Drama sich nähernde Form, während er in der „Jungfrau von Orleans" mit ihren Schlachten, Wundern und ihrer frei erfundenen Schlußapotheose sich wieder mehr Shakespeare näherte. Bereits während der Arbeit am „Wallenstein" hatte er gleichzeitig griechische Tragödien und Shakespeares Königsdramen durchgegangen, um so seine eigene, zwischen Gebundenheit und allzu großer Freiheit die Mitte haltende Form zu finden. Aber diese Form selbst sollte nicht wie im französischen Drama zur einengenden Regel

erstarren. Er erblickte im Gegenteil das Geheimnis der dramatischen Kunst darin, daß die Idee eines Trauerspiels immer beweglich und werdend sein, jeder neue Stoff sich die sich ihm anpassende Form finden müsse. Als Wilhelm Süvern in Berlin in einem eigenen Buche „Wallensteins“ Abweichung von der griechischen Tragödie beklagte, lehnte Schiller es ab, jenes „lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart“ unserer ganz anders gearteten Zeit aufzudrängen. Unsere Tragödie solle die Charakterlosigkeit und Schlaffheit des Zeitgeistes bekämpfen, Kraft und Charakter zeigen; sie müsse „das Gemüt zu erheben, zu erschüttern, aber nicht aufzulösen suchen“. Wenn er trotzdem dann in der „Braut von Messina“ ein Gegenstück zu Sophokles' „König Ödipus“ schaffen wollte, die Sophokleische Schicksalsidee und den antiken Chor verwendete, so betrachtete er selbst diesen Wettkampf mit der hellenischen Tragödie doch mehr als eine Bethätigung der eigenen Fähigkeit, als modernster (sentimentalischer) Dichter mit den antiken (naiven) auf ihrem Gebiete zu ringen. Er freute sich mit Goethe, durch die „Braut“ zum erstenmal den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen zu haben. Aber er wollte damit kein Beispiel zur Nachahmung aufstellen, sondern ließ der „Braut“ seine großartige Erneuerung des alten Schwyzer Volksspieles von der Gründung der Eidgenossenschaft durch den Rütlischwur und von Wilhelm Tell, in dem das handelnde Schweizer Volk an Stelle des lyrisch moralisierenden und antikisierenden Chores tritt, und den russischen „Demetrius“ folgen.

Hatte Schiller in seinen Abhandlungen das Tragische erläutert als den Sieg des moralisch Zweckmäßigen über das moralisch Unzweckmäßige oder der höheren über die niedere moralische Zweckmäßigkeit, so führten seine Dramen diese Anschauung durch. „Das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig.“ Indem Maria, Johanna, Don Cäsar, Demetrius ihr Leben, La Valette (in den „Maltesern“) den eigenen Sohn willig opfern, weil sie die mißbilligende Stimme ihres inneren Richters nicht zu ertragen vermögen, huldigen sie dem Sittengesetz, der moralischen Zweckmäßigkeit. Und den Zuschauer ergreift ein Gefühl des großen gigantischen Schicksals, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt“. Aber nur im Kampf mit der äußeren Umgebung und inneren Leidenschaft wird diese sittliche Schönheit des Charakters, aus der allein die sittliche That hervorgehen kann, errungen. Eine unversuchte Tugend ist keine Tugend. Nicht das von der Welt unberührte Schäfermädchen, erst die durch Kampf und Leiden zur inneren Einheit sich zurückfindende Johanna, erst die allen irdischen Stolz überwindende Maria weckt das läuternde tragische Mitleid.

Wie Schiller sein mit dem Herzen geschaffenes „Mädchen von Orleans“ dem Spottbild der Voltaireschen „Pucelle“ und Shakespeares Teufelsdirne („Heinrich VI.“, 1. Teil) entgegenstellte, so hat er das wirklich deutsche Drama aller vorangehenden und später folgenden Nachahmung fremder Muster gegenüber fest gegründet. Nicht bloß auf die seiner Krankheit noch mächtig abgerungenen vollendeten Werke darf man dabei blicken; die reiche Fülle seiner nimmer ermüdenden Dichterkraft wird uns erst voll enthüllt durch die dramatischen Entwürfe des Nachlasses (die beiden falschen Kronbewerber „Demetrius“ und „Warbeck“, „Die Malteser“, „Die Kinder des Hauses“, „Die Prinzessin von Zelle“). Nur einiges daraus haben die dem Angedenken ihres Gatten lebende Lotte und der treue Körner bereits in die erste zwölfbändige Sammlung von Schillers „sämtlichen Werken“ (1812—15) aufgenommen. Erst durch Schillers jüngste Tochter Emilie von Gleichen-Rußwurm und durch Goedekes kritische Ausgabe der „Sämtlichen Schriften“ (1867—1876) wurde der dramatische Nachlaß völlig erschlossen.

Im ersten Schmerz um Schillers Verlust hatte Goethe daran gedacht, selber den „Demetrius“ zu vollenden. Er mußte sich begnügen, in dem „Epilog zu Schillers Glocke“ dem Freund ein Ehrenmal zu errichten, denn was in Schillers Dramen immer von neuem den Hörer wie Leser begeisternd mit sich fortreißt, das ist nicht die rastlos erwogene technische Kunst des Aufbaus, der Glanz, die Ideentiefe und Bilderfülle der mächtig und vornehm ertönenden

Verse: es ist der sittliche Heroismus der Persönlichkeit Schillers, die in seinen Dramen lebt, und die eben nur er allein ihnen zu geben vermochte. Hunderte haben in den folgenden Jahrzehnten ihre Kräfte an der historischen Jambentragödie nach Schillers Muster versucht. Mit Ausnahme von Kleist, Grillparzer und Hebbel ist es nicht einem einzigen gelungen, der deutschen Bühne auch nur ein lebendig fortwirkendes Werk in dieser Gattung zu hinterlassen. Goethe aber fühlte sich selbst nicht zum Bühnendichter wie Schiller geschaffen; die strenge, gerade Linie, nach welcher der tragische Poet nicht ohne „eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer fortschreiten muß", widerstrebte seiner Natur. Wohl übersetzte er Voltaires „Mahomet" und „Tankred" für die Weimarer Bühne und faßte, angeregt durch Schillers Dramen, den Plan zu einer großen Trilogie, in welcher er den Verlauf der französischen Umwälzung und seine Ideen darüber darstellen wollte. Aber nur der erste, noch vor Ausbruch der Revolution spielende Teil, „Die natürliche Tochter", wurde im Frühjahr 1803 vollendet.


Charlotte Schiller, geb. von Lengefeld. Nach dem Ölgemälde von Ludowike von Simanowitz (1794), im Besitz der Schillerstiftung zu Marbach a. N.

Wohl marmorglatt, aber nicht marmorkalt, wie Hubers Vorwurf lautete, ist die hohe Symbolik, mit der Goethe aus den Memoiren der illegitimen Prinzessin Stephanie Luise von Bourbon-Conti (1798) sein Drama gestaltete. „Es ist ganz Kunst und ergreift dabei die innerste Natur durch die Kraft der Wahrheit", urteilte Schiller. Die verschwiegene Seele des Dichters fühlt und leidet mit seiner herrlichen Eugenie. Ihre Schöpfung sollte ihn befreien von der Last der politischen Eindrücke, deren dichterische Gestaltung ihm ebensowenig in den unvollendeten ernsten Dramen „Die Aufgeregten" und „Das Mädchen von Oberkirch" wie in den völlig mißratenen Lustspielen „Der Groß-Cophta" und „Der Bürgergeneral" gelungen war.

Schiller und Goethe waren sich darüber einig, daß jedes Kunstwerk symbolisch sein müsse, d. h. der sinnliche Vorgang müsse stets auf ein noch Höheres hinweisen. Aber mit der „Natürlichen Tochter" und dem sprachlich mit der Antike wetteifernden Trauerspiel „Pandora" (1807) geriet Goethe doch auf einen Weg, auf dem er Gefahr lief, dem Empfinden auch der besten Leser unverständlich zu werden. Das Festspiel „Paläophron und Neoterpe" zum Eingang des neuen Jahrhunderts führte alte und neue Zeit in Streit und Versöhnung sinnig vor. Das allegorische Vorspiel „Was wir bringen" zur Eröffnung des vom weimarischen Hoftheater in dem damaligen Modebad Lauchstädt erbauten Spielhauses (1802) nannte Schiller selbst einen Bettlermantel, auf den einzelne Sterne gestickt seien. Die von Schiller in der Montgomery-Szene der „Jungfrau", von Goethe in „Paläophron" versuchten griechischen Tragödienverse (Trimeter) verwendete Goethe aber sofort zu höheren Zwecken: im September 1800 führte die Arbeit am

„Faust“ zur Helena-Dichtung, der Einleitung zum späteren dritten Aufzug des zweiten Teiles, dem Gipfel, von dem aus sich erst die rechte Aussicht über das Ganze zeigen sollte.

Wie schon Marlowe für Fausts Zusammentreffen mit Helena die Töne begeisterter Leidenschaft gefunden hatte, so war auch Goethe bereits in Frankfurt entschlossen, diesen Zug des Volksbuches und Volksstückes in seine Dichtung aufzunehmen. Aber seit Veröffentlichung des „Fragments“ (vgl. S. 584) fühlte er keinen Mut in sich, das Paket, das seine Faustpapiere gefangen hielt, aufzuschnüren. Umsonst begann Schiller schon 1794 die Vollendung dieses „Torso des Herkules“ zu fordern. Erst im Juni 1797 hatte das Balladenstudium Goethe wieder auf den Dunst- und Nebelweg der Faustdichtung geführt, auf dem er sachte bis zum April 1803 und dann wieder im Frühjahr 1806 fortschritt.

Goethe selbst hat beim Wiederaufleben der Arbeit den Freund gebeten, ihm durch Mitteilen seiner Forderungen an „Faust“ die „eigenen Träume zu deuten“. Und als Schiller in Aussprache der zugleich philosophischen und poetischen Anforderungen die Überleitung der grellen und formlosen Fabel zu Ideen betonte, schöpfte er aus solcher Bezeichnung seiner Gedanken und Vorsätze gleich einen ganz anderen Mut zur Arbeit. Die entscheidende That, durch welche die alte Dichtung auf eine neue, umfassendere Grundlage gestellt ward, erfolgte durch den nach dem Vorbild des Buches Hiob gebildeten Prolog im Himmel. Erst indem der Herr der Schöpfung und der Geist der kalten, tückischen Verneinung die Wette um den im Streben irrenden Gottesknecht Faust schließen, wandelt sich der unbefriedigte Doktor aus einem besonderen Einzelmenschen zum Vertreter der ganzen Menschheit, deren Wohl und Wehe er schon im „Fragment“ in sein erweitertes Selbst aufnehmen wollte. Der Vertrag zwischen Faust und Mephistopheles, dem Mephistos Auftreten in einem großen akademischen „Disputationsaktus“ vorhergehen sollte, bildet die notwendige Ergänzung der himmlischen Wette, nachdem Mephisto aus dem Diener des Erdgeistes (Demiurgos) zum wirklichen Teufel des Volksglaubens geworden ist. Alles Weitere folgt aus der von Mephisto angenommenen Bedingung Fausts: den dunkeln Thätigkeitsdrang, der den guten Menschen immer wieder auf den rechten Weg zurückleitet, mit augenblicklichem Genuß zu stillen.

In diesem großen Rahmen erscheint der ursprüngliche Ausgangspunkt des bürgerlichen Trauerspiels von Gretchens Liebe, Verführung und Verzweiflung nur wie eines der Betäubungsmittel, durch die Mephisto den immer vorwärts drängenden Faust vom rechten Wege abzuleiten und zugleich mit Schuld zu belasten strebt, wie er ihn auch durch den Taumel der Walpurgisnacht einwiegen will. Die Huldigung für Satan auf dem Goethe durch wiederholte Besteigung wohlvertrauten Brocken, auf den er auch seine Kantate „Die erste Walpurgisnacht“ (1799) verlegt hatte, sollte nach den erhaltenen früheren Entwürfen (Paralipomena) in viel groteskerer Parodie durchgeführt werden. Das Intermezzo „Oberons und Titanias goldne Hochzeit“ dagegen war ursprünglich als Fortsetzung der „Xenien“ entstanden und ist nur willkürlich an Stelle der Szenen getreten, in denen Faust noch mitten in dem frechen Sinnentaumel der Blocksbergnacht das Gretchen bedrohende Schicksal erfahren sollte. Die allzu grelle Natürlichkeit und Stärke der Kerkerszenen in Prosa wurde durch den Flor der Reime gedämpft; die Mittelglieder zwischen der Schlußkatastrophe des ersten Teiles und dem Auftreten Helenas wollten sich aber noch nicht gestalten, wenn auch die Lösung des Ganzen Goethe schon bei Niederschrift der Vertragsszene klar vor Augen stehen mußte. Fausts Kursus in der kleinen Welt sollte der in der großen folgen und hier schließlich das eigene Begehren hinter höheren, allgemeinen Zielen zurücktreten. Der Augenblick, zu dem Faust die schicksalsschweren Vertragsworte: „Verweile doch, du bist so schön!“ sagen dürfte, findet ihn nicht, von schmeichelndem Genuß betrogen, auf dem Faulbett liegend, sondern dem Sinne ganz ergeben, in dem der bis zum letzten Atemzug rastlos für das Gemeinwohl Thätige sich selbst und die sinnlich beschränkte Gegenwart über der Aussicht in eine endlose, entwickelungsreiche Zukunft, „der Weisheit letzten Schluß“, vergißt. Faust, der einst Magie suchend mit Frevelwort jede Hoffnung und allen Thatendrang verflucht hatte, er segnet sterbend den Ausblick auf täglich neue Eroberung von Freiheit und Leben als den höchsten, genußreichsten Augenblick. Und wie im Prolog der Herr das Wort verkündet: „Es irrt der Mensch so lang er strebt“, so tönt aus den himmlischen Chören, in denen die Tragödie ausklingt, als Leitmotiv die des Herrn Wort ergänzende Botschaft der ewigen Liebe: „Wer immer strebend sich bemüht den können wir erlösen.“

Die Rettung Fausts war für Goethe bereits völlig entschieden, als er in der zwölfbändigen Sammlung seiner „Werke“, der ersten in Cottas Verlag (1806—1808), den ganzen ersten Teil mit der Zueignung und den beiden Vorspielen veröffentlichte. Publikum und Kritik dagegen hielten in der Mehrzahl das Werk mit Mephistos Ausruf: „Her zu mir!“ überhaupt für abgeschlossen.

Den Dichter selbst aber mußte das Schicksal noch durch neue Lebensszenen führen, ihm neue Erfahrungen eröffnen, ehe er seinen Helden nach kräftigem Beschließen zum höchsten Dasein streben lassen konnte. Die Romantik mußte sich erst voll entwickeln, ehe Goethe im Bunde Fausts mit Helena symbolisch germanisches Mittelalter und hellenische Antike vereinen konnte.

Ihm selbst war die Helena-Dichtung 1800 aus liebevoller Versenkung in die Kunstwelt des klassischen Altertums erwachsen. Den sorgfältig vorbereiteten Plan einer neuen italienischen Reise hatte er der Kriegsunruhen wegen aufgeben müssen, aber aus der Schweiz brachte er sich Ende 1797 den von italienischen Eindrücken erfüllten Genossen Heinrich Meyer mit nach Weimar. Und nun traten neben den stets weitergepflegten naturwissenschaftlichen Studien die Interessen der bildenden Kunst in den Vordergrund. Die sechs Hefte der Zeitschrift „Propyläen" (1798—1800) und der von Goethe, Meyer und Fr. August Wolf in gemeinsamer Arbeit hergestellte Sammelband „Winkelmann und sein Jahrhundert" (1805), dem sich noch Goethes Übersetzung der Autobiographie des Benvenuto Cellini und des Diderotschen Dialogs „Rameaus Neffe" (1805) wie später (1811) die Bearbeitung der Lebensbeschreibung des Malers „Philipp Hackert" anreihen, sind die litterarischen Denkmale dieser theoretischen Bemühungen Goethes. Preisausschreiben, für welche die W. K. F. (Weimarer Kunstfreunde) homerische Szenen als Vorwurf aufgaben, und daran sich anschließende Kunstausstellungen in Weimar sollten dazu dienen, Goethes und Meyers Lehre vom unbedingten Anschluß an die Antike den bereits auftauchenden romantischen Kunstschwärmereien gegenüber auch praktische Wirkung zu sichern.

---

2. Die romantische Bewegung und ihre Gegner bis zur Katastrophe von Jena.

Die romantische Bewegung ist nicht auf Deutschland und nicht auf die Litteratur beschränkt, wenn sie auch von der deutschen Litteratur ausgeht. Chateaubriand schreitet mit „Atala" und dem „Génie du Christianisme" (1802) den späteren französischen Romantikern voran. Im gleichen Jahre veröffentlichte Walter Scott, nachdem er sich in Übersetzungen Bürgerscher Balladen und des „Götz" geschult hatte, die beiden ersten Bände seiner „Volksdichtung des schottischen Grenzgebiets". Und auch die italienische romantische Schule, als deren Vorkämpfer der junge Manzoni Goethes Teilnahme weckte, begann mit Übersetzungen von Bürgers „Lenore" und „Wildem Jäger". Unter Goethes Einwirkung aber steht die deutsche romantische Schule wie die des Auslandes.

Die deutsche romantische Litteraturbewegung spiegelte sich in einer nahverwandten in Malerkreisen wider. Beide haben sich, wie es am Ausgang des 19. Jahrhunderts noch einmal zwischen Freilichtmalerei und litterarischem Naturalismus geschah, gegenseitig beeinflußt. Von der Geniezeit, deren Forderungen vielfach in der Romantik wieder auftauchten, überkam die erste romantische Schule das Bestreben nach einer engeren Verbindung zwischen Leben und Dichtung, nach reformatorischem Einwirken auf Sitte und Gesellschaft. Das allgemeine, unklare Verlangen der Stürmer und Dränger nach Deutschheit gewann durch den drängenden Ernst der veränderten Weltlage in der Romantik einen bestimmten patriotischen Gehalt, dem aus geschichtlicher Betrachtung der Vergangenheit später verschiedenartige politische Forderungen folgten. Aus dem ästhetischen Widerspruch gegen die beschränkte, phantasielose Verstandesmäßigkeit der Aufklärung entwickelte sich rasch ein Gegensatz auf den verschiedensten Gebieten. Der von Fichte und Schelling vertretenen Weltanschauung widerstrebte die alte Popularphilosophie. 1798 hat Friedrich

Daniel Ernst Schleiermacher (geb. 1768 zu Breslau) als Prediger an der Berliner Charité in seinen Reden „Über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern" die von der Aufklärung in den Dienst der Nützlichkeit und Moral gestellte Religion als das Gefühl des Zusammenhangs des Einzelnen mit dem Ewigen und Unendlichen gefeiert und damit, ähnlich wie vor ihm Spener, die Religion aus einer Verstandessache wieder zur unentbehrlichen Forderung des Gemüts erhoben. Im gleichen Jahre sind die Brüder Schlegel im „Athenäum" (1798—1800), zu dem außer ihnen, Schleiermacher und Novalis nur noch Fouqués Lehrer, der Fichteaner August Ludwig Hülsen, Tiecks Schwester Sophie Bernhardi mit ihrem Gatten und der schwedische Diplomat Gustav von Brinckmann Beiträge lieferten, zuerst öffentlich als Vorkämpfer einer neuen Dichtung und Weltanschauung mit ihrem Programm hervorgetreten.

August Wilhelm und Friedrich Schlegel (vgl. die beigeheftete Tafel) waren als Söhne des Konsistorialrats Johann Adolf Schlegel zu Hannover, des alten Bremer Beiträgers, und als Neffen von Johann Elias Schlegel durch Familienüberlieferung gleichsam vorbestimmt zu ihrer Führerrolle in der deutschen Litteratur. Der ältere der Brüder (1767—1845) ward während seiner Göttinger Studentenzeit durch Bürger zum Vers- und Übersetzungskünstler erzogen. Im Wetteifer mit seinem Lehrer begann er seine Shakespeare-Verdeutschung (vgl. S. 511), deren erste größere Proben er dann nebst Untersuchungen über das Verhältnis von Form und Inhalt in der Dichtung in Schillers „Horen" veröffentlichte. Der jüngere, Friedrich (1772—1829), dagegen bricht eigenmächtig seine Lehrzeit als Kaufmann ab, um sich in Leipzig und Dresden ganz dem Studium des klassischen Altertums und der Philosophie zu widmen. In Jena, wo August Wilhelm sich nach Aufgabe seiner Hauslehrerstelle in Amsterdam habilitiert hatte, treffen die Brüder 1796 zusammen. Des älteren geistvolle Gattin Karoline, eine Tochter des Göttinger Orientalisten Michaelis, die in der Mainzer Revolutionstragödie eine bedenkliche Rolle gespielt hatte, stachelte den litterarischen Ehrgeiz der beiden an, „kritische Diktatoren in Deutschland zu sein". Sachlich erscheint Friedrich anfangs fast überall abhängig von Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung", deren Schlagworte allmählich durch „klassisch" und „romantisch" ersetzt werden. Karoline aber — „Dame Luzifer" hieß sie in Schillers Freundeskreis — führte den Bruch der Schlegels mit Schiller und damit die feindliche Stellung eines großen Teiles der Romantiker zu Schiller herbei.

Durch zahllose Kritiken über neuere Litteratur in den „Göttingischen gelehrten Anzeigen" und der „Jenaischen Litteraturzeitung" hatte der mit feinem Formgefühl und kühler Verständigkeit ausgestattete Wilhelm seinem überlegenen Wissen bereits gefürchtetes Ansehen verschafft, als Friedrich noch einseitig nur das klassische Altertum der „Griechen und Römer" (1793) gelten ließ und nur vom engsten Anschluß an sie das Heil der geringgeschätzten neueren Dichtung erwartete. In Jena wurde er aber als eifriger Anhänger Fichtes in die philosophischen Streitigkeiten des Tages eingeführt und auf dem Umweg durch die Philosophie, die seinen Bruder nicht berührte, auch in die neuere Litteratur, als deren unvergleichlich höchste Leistung er „Wilhelm Meister" bewunderte.

Als Friedrich Schlegel im Juli 1797 zur Gründung des „Athenäums" nach Berlin kam, fand er sich in der Begeisterung für Goethe und seinen heftig angefeindeten Roman mit Gleichgesinnten zusammen, während er durch seine „Kritischen Fragmente" über den großen Anreger und Befreier Lessing der noch herrschenden alten Aufklärungspartei die beliebte Berufung auf Lessing zu verwehren suchte. In ihrer mannigfaltigen Polemik gegen die vorangehende Litteratur schlossen sich die Romantiker der Absicht der „Xenien" an. Wenn bei der zur Schau getragenen Verehrung der Schlegels für Goethe auch die Berechnung ihres eigenen Vorteils mitspielte, so erwarben sie sich doch das Verdienst, zuerst weiteren Kreisen das Verständnis für Goethes Dichtung und Schillers Kunstlehre zu vermitteln.

In der Aufklärungshochburg Berlin, wo als Bahnbrecher Moritz Stimmung für Goethe gemacht hatte, war das gastfreie Haus des königlichen Kapellmeisters Johann Friedrich



Vier Hauptvertreter der deutschen Romantik.

Erklärung der umstehenden Bilder.

1. **Friedrich von Schlegel**, nach einer Lithographie (Zeichnung von Ph. Veit, 1810 oder 1811), im Besitz von Frau von Longard zu Sigmaringen.
2. **August Wilhelm von Schlegel**, nach einem Holzschnitt in Kürschners „Deutscher Nationallitteratur".
3. **Ludwig Tieck**, nach dem Ölgemälde von J. Stieler (1838 oder 1839), im Besitz von Frau Landrätin von Treutler zu Neu-Weißstein.
4. **Friedrich von Hardenberg (Novalis)**, nach dem Kupferstich von E. Eichens (1845), in der Ausgabe von Novalis' Schriften, 1846.

Reichardt, der eine Reihe Goethescher Singspiele und Lieder komponierte, der erste Mittelpunkt für die Anhänger der neueren Litteratur. Hier hörte der biedere Karl Friedrich Zelter, der langjährige Leiter der Berliner Singakademie und Liedertafel, zuerst von dem Dichter reden, dessen vertrautester Freund er selbst nach Schillers Tode werden sollte. Auf der Liebhaberbühne des Reichardtschen Hauses zu Berlin mochte der junge Tieck seine schauspielerische Leidenschaft befriedigen, während auf Reichardts Landsitz Giebichenstein bei Halle Goethe und Wolf wie die meisten Romantiker gern einkehrten. Neben dem Reichardtschen Hause, dem Friedrich Schlegel als Mitarbeiter an Reichardts radikalen Zeitschriften „Deutschland" und „Lyceum" verbunden war, hatten in Berlin die jüdischen Salons die Pflege schöngeistiger Interessen übernommen. Die schöne Henriette Herz vermittelte die erste Annäherung zwischen ihrem Verehrer Schleiermacher und Schlegel, deren rasch befestigter Freundschaftsbund in den Athenäums-Fragmenten litterarische Gestalt annahm. Bei der Herz lernte Schlegel Mendelssohns Tochter Dorothea Veit kennen, die bald das Urbild seiner „Lucinde" und seine Geliebte, später seine Frau wurde. Als geistig hervorragendste Erscheinung unter den Frauen dieser jüdischen Kreise, in denen auch Prinz Ludwig Ferdinand Anregung suchte, trat aber von Anfang an Rahel Levin (1777—1833) hervor, später nach mancher durchkämpften Leidenschaft die Gattin Varnhagens von Ense. Dichtende Frauen tauchen um die Wende des Jahrhunderts immer zahlreicher auf, wie Amalie von Imhof und Karoline von Wolzogen in Weimar, Sophie Mereau in Jena, Karoline von Günderode (Tiane) in Frankfurt, die Deutsch-Dänin Friedrike Brun, Dorothea Schlegel und etwas später der Karschin Enkelin, Wilhelmine von Chézy, Forsters Witwe Therese Huber und in Wien Karoline Pichler. Rahel dagegen, die ebenso wie Karoline Schlegel ein schriftstellerisches Hervortreten vermied, wirkte durch ihre Briefe und das empfindungsvolle Verständnis für Poesie, das sie auch anderen mitzuteilen wußte. In Goethe sah sie den „Vereinigungspunkt für alles, was Mensch heißen kann und will". Die Begeisterung dieser Berliner Goethe-Gemeinde, in die sich viel unbefriedigte weibliche Sehnsucht und ein überhastetes Bildungsstreben mischte, machte sich in den drei Bänden des „Athenäums" ebenso geltend wie A. W. Schlegels reife Kritik und die Einwirkung der Fichteschen Philosophie.

Während August Wilhelm sprachliche Untersuchungen an Klopstocks grammatische Gespräche anknüpft, sucht Friedrich seine „Dorothea" in die Philosophie einzuführen, die mit Poesie und Religion ein unteilbares Ganze sei. Den Übersetzungen griechischer Idyllen durch beide Brüder steht als Probe von des älteren unbegrenzter Übersetzungslust ein Gesang aus Ariost gegenüber. Friedrich Schlegels Freund Novalis preist in den Aphorismen seines „Blütenstaub" Goethe als den Statthalter des poetischen Geistes auf Erden, während Friedrich aus „Wilhelm Meister" den Begriff aller Poesie entwickelt, Wilhelm die Modelitteratur einer vernichtenden Kritik unterzieht und Tiecks erste romantische Dichtungen begrüßt. Wenn Friedrich in „Gesprächen über die Poesie" eine neue Mythologie erfinden will und die romantische Universalpoesie fordert, so gibt der Mystiker Novalis in seinen todessehnsüchtigen „Hymnen an die Nacht" das erste Beispiel einer neuen, aus gesteigertem Phantasie- und krankhaft weichem Empfindungsleben sich losringenden mystischen Dichtung. Alle Gebiete, auf denen der menschliche Geist sich künstlerisch schaffend oder gesellschaftlich ordnend bethätigt, Philosophie, Religion, Sitte und Ehe überstreuen Schleiermacher und Friedrich Schlegel mit den gesucht paradoxen Einfällen ihrer 447 „Fragmente". Die „harmonisch Platten", die Vertreter alter Moral und der herkömmlichen prosaischen Poesie, sollen aufgerüttelt, eine neue Zeit mit neuen Anschauungen herbeigeführt werden. Den „Fragmenten" reiht sich Friedrichs mühsam gequältes Romanbruchstück an, die pedantisch lüsterne „Lucinde" (1799), in der dem Menschen, der „ernsthaften Bestie", die gottähnliche Kunst der Faulheit und die Allegorie der Frechheit in Lehrjahren der Männlichkeit und Weiblichkeit gepredigt werden. Erst zur Zeit des jungen Deutschland machte Gutzkow mit seinem Neudruck der „Vertrauten Briefe über Schlegels Lucinde", in denen Schleiermacher in merkwürdiger Verblendung 1800 das „ernste, würdige und tugendhafte Werk" begrüßt hatte, wieder aufmerksam auf Schlegels kraft- und formlose Empfehlung der freien Liebe.

Das „Athenäum“ mit seinen Leuchtkugeln und Schwärmern, bedeutsamen Anregungen und Paradoxien, dem die Brüder 1801 eine gehaltvolle Sammlung „Charakteristiken und Kritiken“ folgen ließen, mußte und wollte Widerspruch wecken. Zwar die zunächst Angegriffenen, wie Lafontaine, Jean Paul, Voß, Wieland, Matthisson, hielten sich zurück. Friedrich von Matthisson (1761—1831) mochte in der schmeichelhaften Anerkennung, die Schiller 1794 seinen musikalischen, durch die Einbildungskraft auf das Herz wirkenden „Gedichten“ ausgesprochen hatte, sich für die Angriffe der Schlegels entschädigt fühlen. Verdient haben seine sentimentale Schwermut und seine Schilderungen in Versen wie in den Reisebildern seiner „Erinnerungen“ (1810) freilich mehr den Tadel der Romantiker als Schillers Lob. Nicht minder als Matthisson wendete sich die Gunst des Publikums auch seinem Landsmann aus dem Magdeburgischen zu, Christoph August Tiedge, dem Freunde der kurländischen Dichterin Elise von der Recke. Die sechs Gesänge seiner berühmten „Urania“ (1801), die mit großem moralischen Aufwand über Gott, Unsterblichkeit und Freiheit reimen, kommen nicht über Gemeinplätze hinaus, die nur äußerlich mit Kantischen Ideen verziert sind. Ein kampfbereiter Gegner erstand dagegen den Romantikern in August von Kotzebue (1761—1819). In seinem drastisch-satirischen Lustspiel „Der hyperboräische Esel, oder die heutige Bildung“, dem Schlegel seine höhnische „Triumphpforte“ entgegensetzte, gab er nicht nur sofort eine Antwort auf die Athenäums-Fragmente, sondern benutzte nach seiner Art den litterarischen Streit zugleich zur politischen Denunziation.

Den Staatsrat Kotzebue zog es aus Rußland, wo er 1781 seine amtliche und mit einem Trauerspiel „Demetrius“ auch seine dramatische Laufbahn begonnen hatte, immer wieder nach seiner Vaterstadt Weimar zurück, obwohl er schon 1790 durch sein gemeines Pamphlet „Doktor Bahrdt mit der eisernen Stirn“ mit dem anständigen Teil der deutschen Schriftstellerwelt gebrochen hatte. Allein ein Jahr vorher war ihm durch das Schauspiel „Menschenhaß und Reue“ sein erster, ungeheurer Erfolg zugefallen, der ihn zum Beherrscher der deutschen Theaterwelt machte, ja, wie Chamisso auf seiner Erdumsegelung erfahren sollte, ihm einen Weltruf verschaffte. Die Spekulation auf die sittliche Mattherzigkeit und die Thränendrüsen des Publikums ist ihm wie später manch anderen durch die Verherrlichung einer reuigen Ehebrecherin geglückt. Weitere rührsame Stücke, wie „Die Sonnenjungfrau“, „Die Hussiten vor Naumburg“, in denen er bald Ifflands, bald Schillers Manier sich anschmiegte, und die von sittlichen Bedenken nicht gehinderte Situationskomik lustiger Possen, wie „Die deutschen Kleinstädter“, „Pagenstreiche“, „Die beiden Klingsberg“, „Der Rehbock“ (Lortzings „Wildschütz“), steigerten durch zwei Jahrzehnte Kotzebues Beliebtheit. Er besaß ein großes, in der deutschen Litteratur an Fruchtbarkeit wohl einziges Bühnentalent; aber als Mensch wie als Schriftsteller ging er an der Niedrigkeit seiner Gesinnung zu Grunde. In dem Berliner „Freimütigen“ (1803—46) führte er gemeinsam mit dem Livländer Garlieb Merkel den Kampf nicht nur gegen Goethe und die Romantiker, sondern gegen alles, was sich über die Gewöhnlichkeit zu erheben drohte.

Zu eben der Zeit, da Kotzebue in Weimar durch eine Intrigue Goethe und Schiller zu entzweien versuchte, war Jena der Sammelplatz der ihm verhaßten Romantiker geworden. Friedrich Schlegel, der Dorothea Veit ihrem Manne 1799 von Berlin nach Jena entführt hatte, glaubte sich berufen, an der Universität Fichtesche Philosophie zu lehren. Schon im Herbst 1798 war Heinrich Steffens (1773—1845), der Sohn eines zu Stavanger in Norwegen geborenen Holsteiners, nach Jena gekommen, um durch Schelling in die Geheimnisse der Naturphilosophie eingeweiht zu werden, die er selbst dann als Professor zu Halle, Breslau, Berlin begeistert vertreten hat.

Seinen einst so beliebten norwegischen Novellen hat auch das neu geweckte Interesse für norwegische Dichtung keine Leser mehr zugeführt. Aber in den zehn Bänden von „Was ich erlebte“ (1840) hat er die Tage der Jenenser Romantik wie seine Teilnahme an den Befreiungskriegen und an den religiösen Wirren der folgenden Jahre zwar etwas selbstgefällig, doch mit so treuherziger Anschaulichkeit erzählt, daß seine Erinnerungen eine wertvolle Geschichtsquelle bleiben. 1801 erschienen seine „Beiträge zur inneren Naturgeschichte der Erde“ den spekulativ-physikalischen Phantasien gegenüber als ein ernstlicher Versuch, Schellings romantische Naturphilosophie mit wirklicher Beobachtung von Naturvorgängen zu vereinen.

Im Sommer 1800 kam Arnim, der noch früher als irgend eine seiner Dichtungen soeben den „Versuch einer Theorie der elektrischen Erscheinungen" veröffentlicht hatte, nach Jena zu kurzem Besuch des Physikers Johann Wilhelm Ritter, der trotz romantischer Neigungen wesentlich fördernd in die Entwickelung der exakten Physik eingriff. Mit Ritter war auch Brentano befreundet, der sich von 1797—1803 in Jena und Weimar herumtrieb und schon während dieser Studentenzeit von Leidenschaft für seine spätere Frau, die Dichterin Sophie Mereau, damals noch die Gattin des Jenenser Professors Schubert, ergriffen wurde. Im Oktober 1799 hatte sich Tieck in Jena angesiedelt, und Novalis kam wiederholt zum Gedankenaustausch mit seinen Freunden in die kleine Universitätsstadt, in der sich nun ein so reiches geistiges Leben zusammendrängte. Wenn auch Schiller, an den sich wiederum sein Landsmann Hölderlin anschloß, dem romantischen Wesen fern blieb, verkehrte doch Goethe, so oft ihn die Sorge für die Universität und die „Litteraturzeitung" oder der Wunsch nach ungestörter Arbeitsmuße von Weimar herüberführte, freundlich in dem ganzen Schlegelschen Kreise.

Er brachte 1802 nicht nur A. W. Schlegels Umdichtung des Euripideischen „Jon", ein durchaus mißglücktes Gegenstück zu Goethes „Iphigenie", sondern selbst Friedrichs absonderliches Trauerspiel „Alarkos" mit seiner stil- und poesielosen Mischung der verschiedenartigsten Metren auf die weimarische Bühne und unterdrückte in ministerieller Aufwallung sogar die Opposition des weimarischen Gymnasialdirektors Karl August Böttiger gegen diese romantischen Experimente. Aber welch großes Verdienst sich A. W. Schlegel auch durch seine klassische Verdeutschung siebzehn Shakespearischer Dramen, denen die fünf Calderonscher Werke nachfolgte, um das deutsche Theater erwarb, der Versuch der Romantiker, mit eigenen Werken sich neben Schiller zu stellen, schlug schon beim ersten Anlauf gänzlich fehl. Und nicht viel besser glückte A. W. Schlegel das Unternehmen, Schillers Musen-Almanache durch einen romantischen „Musen-Almanach für 1802" zu ersetzen, so kunstvoll er auch dafür Sonette feilte. Neben Bonaventuras, d. h. Schellings, stimmungsdüsterer Erzählung in Terzinen, „Die letzten Worte des Pfarrers zu Drottning", ragen nur Novalis' Gedichte hervor. Diese mußten die Herausgeber aber bereits dem Nachlaß des früh geschiedenen Freundes, des tiefsinnigsten und innigsten Dichters der ersten romantischen Schule, entnehmen.

Auf dem Familiengute Oberwiederstedt im Mansfeldischen ward dem Freiherrn von Hardenberg am 2. Mai 1772 sein Sohn Friedrich Leopold geboren, der als Schriftsteller wieder die alturkundliche Latinisierung des Familiennamens Novalis zu neuen, höchsten Ehren brachte (vgl. die Tafel bei S. 632). Die Mutter weckte in ihm das tiefe religiöse Gefühl, für das er dann in seinen geistlichen Liedern so ergreifenden Ausdruck fand. Das Zureden seines verehrten Lehrers Schiller bestimmte den für die Fichtesche Philosophie begeisterten Studenten, sich doch des Vaters Wunsch gemäß dem juristischen Beruf zu widmen. Da er bei der Saline angestellt wurde, besuchte er zu weiterem Studium die Bergakademie zu Freiberg. An ihr lehrte der hochgefeierte Geolog Abraham Gottlob Werner, der Begründer wissenschaftlicher Geschichte der Erdbildung (Geognosie). Werners Ansicht von der Erdentstehung durch Wasser (Neptunismus) hat Goethe noch in der „Klassischen Walpurgisnacht" gegen die Vulkanisten verteidigt. Auf Hardenberg wirkte nicht bloß wie später auf einen anderen Schüler Werners, auf Theodor Körner, das Poesievolle des Bergmannberufs, den er in seinem Roman durch den alten Bergknappen dem jungen Ofterdingen anpreist, sondern mehr noch der geheimnisvolle Reiz, den bei der Erdbildung in Widerstreit und Zusammenwirken lebendigen Kräften nachzusinnen und in bunten, bedeutenden Bildern als Dichter diese Wunder an- und auszudeuten. „Naturforscher und Dichter haben durch Eine Sprache sich immer wie Ein Volk gezeigt", lautet ein Satz in seinem unvollendeten Roman „Die Lehrlinge zu Sais". Den naturwissenschaftlichen Eindrücken waren aber für seine Dichtung solche anderer Art vorangegangen. Im März 1797 ward ihm seine vierzehnjährige Braut Sophie von Kühn durch den Tod entrissen.

Als er einsam stand am dürren Hügel, der im engen, dunkeln Raum die Gestalt seines Lebens barg, da wandte sich der bisher Heitere ab von dem allerfreulichen Licht, um in der rhythmisch gehobenen Prosa und den Versen seiner „Hymnen an die Nacht“ zu preisen die heilige, unaussprechliche, geheimnisvolle Nacht, in der des Todes verjüngende Flut ihn zu unendlichem Leben im Schoß der Liebe tragen soll. Nur Richard Wagners Tristan und Isolde haben mit gleich erhabener Todessehnsucht das Wunderreich der Nacht, in das sie sich aus des Tages trügendem Schein und quälender Pein flüchten wollen, gefeiert. Der Todesentschluß stand Novalis fest. Der bloße Wille, dessen alles bezwingende Kraft Fichte gelehrt hatte, sollte ihn binnen Jahresfrist der Geliebten nachführen. Durch solchen bloßen Willensakt gräbt Penthesilea in Kleists Tragödie aus ihres Busens Schacht wirklich das vernichtende Gefühl hervor, durch das sie sich tötet. In Novalis' „Hymnen“ klingt die Todessehnsucht in dem auch den tiefsten Schmerz beseligenden Christusglauben aus („Gehoben ist der Stein, die Menschheit ist erstanden“). In seinem Leben aber erwies sich „des Irdischen Gewalt“ doch stärker als der Todeswille.

Noch einmal kehrte der schwer Getroffene zur Daseinsfreude zurück. Blieb Sophie auch „ewig Priesterin der Herzen“, so lächelte ihm 1799 in Freiberg doch eine neue Liebe. Schon hatte er seine Anstellung als Amtshauptmann ausgefertigt erhalten, da starb er an den Folgen eines Blutsturzes am 25. März 1801 zu Weißenfels, mitten in Lebenshoffnungen und großen dichterischen Entwürfen. Als durch die von Tieck und Friedrich Schlegel 1802 besorgte Ausgabe seiner „Schriften“ es auch außerhalb des engsten Freundeskreises kund ward, welchen Dichter unsere Litteratur im Verfasser des „Heinrich von Ofterdingen“ besaß, da war ihr der „frühe Novalis“ auch bereits entschwunden.

In Novalis' Dichtung tritt zum ersten Male hervor, was man mit Unrecht für das Kennzeichen aller Romantik hält: die poetische Verklärung des Mittelalters und des Katholizismus. Im „Athenäum“ ist hiervon noch kaum eine Spur zu finden. Wie sein Freund Friedrich Schlegel geht aber auch Novalis von Goethes „Wilhelm Meister“ aus, an dem er erst in seiner letzten Zeit mehr auszusetzen als zu bewundern fand. Auch Heinrich von Ofterdingen, der sagenhafte Dichter des Nibelungenliedes und Held des Wartburgkrieges (vgl. S. 205), soll wie Goethes Held vor unseren Augen zu seinem wahren Beruf, d. h. zur Dichtkunst, erzogen werden. Die Umgebung aber, die bildend auf ihn einwirkt, ist die Zeit der Kreuzzüge. In einem geschichtsphilosophischen Aufsatze: „Die Christenheit oder Europa“, dessen Veröffentlichung Tieck bis 1826 hintanhielt, feiert Novalis die durch die Reformation zerstörte Glaubenseinheit des Mittelalters. Er blickt auf die französische Revolution und hofft wie Schiller, daß der zum Genossen einer höheren Kultur erhobene Deutsche in langsamem, aber sicherem Gang das Übergewicht vor den übrigen europäischen Ländern erlangen werde. Freilich weist er nicht der Kunst, sondern der Religion die Aufgabe zu, die Christenheit wieder in einer sichtbaren Kirche zu einigen und eine neue „heilige Zeit des ewigen Friedens“ herbeizuführen. Schleiermachers „Reden über die Religion“ haben auf Novalis mächtig eingewirkt. Aber die kindliche Innigkeit seines frommen Glaubens, die in Gedichten wie „Fern im Osten wird es helle“, „Wenn alle untreu werden, so bleib' ich dir doch treu“, „Ich sehe dich in tausend Bildern, Maria, lieblich ausgedrückt“ eine neue, letzte Nachblüte des alten Kirchenliedes zeitigte, breitet über seine religiöse Geschichtsbetrachtung wie über die poesiegesättigten Gestalten seines großen Romanfragmentes einen wunderbar stimmungs- und weihevollen Hauch. Der „Ofterdingen“, dessen in Abend- und Morgenland, im Bergesdunkel und Festesglanz, Liebe und Pilgerschaft gesuchte „blaue Blume“ das Wahrzeichen der ganzen Romantik wurde, sollte eine größere Romanreihe eröffnen. Wie „Ofterdingen“ das Wesen der Dichtkunst zum Inhalt hat, so waren die folgenden der Darstellung von Physik, bürgerlichem Leben, Handlung, Geschichte, Politik, Liebe bestimmt. Die Naturphilosophie beherrscht bereits das Märchen, das nach dem Muster des Goetheschen in den „Ausgewanderten“ den allein vollendeten ersten Teil des „Ofterdingen“ schließt.

Die lebensvolle Vielgestaltigkeit, welche die deutsche Dichtung um die Wende des Jahrhunderts errungen hatte, zeigt sich bei der Gegenüberstellung zweier in ihrem innersten Wesen nahe verwandter, in ihren Werken so völlig verschiedenartiger Dichter wie Hardenberg und Johann Christoph Friedrich Hölderlin (geb. 1770 zu Lauffen). Novalis' Phantasie und religiöses Empfinden versenkt sich in die mystisch leuchtende Welt des Mittelalters, in die er Elemente der Jakob Böhmeschen und Fichteschen Philosophie, der Ritterschen Physik und Wernerschen

Naturlehre hineinträgt. Der Schwabe Hölderlin, der im theologischen Stift zu Tübingen der Studiengenosse Schellings und Hegels war, lebt und webt in Hellas.

Mich verlangt ins beßre Land hinüber,
Nach Alkäus und Anakreon,
Und ich schlief im engen Hause lieber
Bei den Heiligen in Marathon

sang der Dreiundzwanzigjährige, und mit antikem Sinne stellt sein „Schicksalslied" die im glänzenden Licht wandelnden Götter und die ruhlos von Klippe zu Klippe geworfenen Sterblichen einander entgegen. Ihr leidvollstes Los war über den Dichter selbst verhängt, dessen zartbesaitetes Gemüt und edler Geist schon im Frühjahr 1806 unheilbarer Wahnsinnsnacht verfielen, in der er, ein lebendig Toter, noch bis 1843 in Tübingen dahindämmerte.

Hölderlin verfolgt mit seiner einseitigen Verherrlichung der Antike die gleiche Richtung, die der junge Friedrich Schlegel eingeschlagen hatte. Die von der Phantasie ersehnte Wiederbelebung einer vergangenen Geschichtsperiode, sei sie nun Ofterdingens Hohenstaufenzeit oder des Sophokles Schönheitswelt, entspringt romantischem Fühlen. Und wenn Hölderlin, der in seinen reimenden Hymnen Schillers, in seinen Odenmaßen und freien Rhythmen Klopstocks Einwirkung zeigt, auch persönlich dem romantischen Kreise fern blieb, so war seine Dichtung doch „ein Seitentrieb der romantischen Poesie". Es war nicht die schulmäßige Altertumsverehrung der deutschen Renaissancedichtung, sondern die mit dem Herzblut des Menschen genährte Begeisterung für die empfundene Schönheit und Größe der Antike. Und wie Hölderlins Dichtung dem Gefühl, nicht klassizistischen Theorien entsprungen ist, so zeigt sie auch überall ihre Verbindung mit den deutschen Verhältnissen seiner Tage.

Kant und die Griechen bildeten, während Hölderlin auf Schillers Empfehlung Hofmeister im Hause Charlottens von Kalb war, seine einzige Lektüre. Unter dem Einfluß der in Jena vorwaltenden philosophischen Strömung will er erst den Tod des Sokrates dramatisieren, dann macht er den freiwilligen Tod des Philosophen „Empedokles" im Etna zum Inhalt seiner (unvollendeten) „Tragödie der feindlichen Brüder". Schon in Tübingen begann er einen in Griechenland spielenden Roman. Allein erst nachdem er in seiner Hofmeisterstelle in der Gontardschen Familie zu Frankfurt a. M. in seiner Begeisterung für die Hausfrau das Glück der Liebe und nach der Beschimpfung durch ihren rohen Mann auch den „tötenden Schmerz" um seine Diotima erlebt hatte, wurden die beiden Bände „Hyperion oder der Eremit von Griechenland" (1797—99) abgeschlossen. Der Aufstand der Griechen gegen die Türkenherrschaft im Jahre 1770 bildet neben Hyperions Freundschaft für Alabanda und Liebe für Diotima den Inhalt. Wie aber Hyperion selbst nach dem Scheitern des Freiheitskampfes sich unter das zerrissene Volk der Deutschen flüchtet, so stimmt auch sein Dichter, wenn er in einer Ode „den Tod fürs Vaterland" gepriesen hat, im „Gesang des Deutschen" die Klage an, wie sein deutsches Vaterland, das „heilig Herz der Völker, du Land des hohen, ernsteren Genius! alldulbend und allverkannt", der Fremden Hohn ertragen müsse. Mit den antiken Formen hat Hölderlin auch den deutschen Sinn von Klopstock überkommen und beide vervollkommt und vertieft.

Hölderlin ist im Drama wie im Roman vor allem Lyriker. Das Bedürfnis der romantischen Zeitgenossen nach einem Roman, der auch höheren dichterischen Anforderungen genügte, befriedigte Jean Paul. Keinem deutschen Dichter ist jemals von seinen Zeitgenossen so überschwenglich gehuldigt worden wie ihm. „Fragt ihr: wo er geboren, wo er gelebt, wo seine Asche ruhe?", rief Börne 1825 in seiner Denkrede. „Vom Himmel ist er gekommen, auf der Erde hat er gewohnt, unser Herz ist sein Grab." Dem modernen Leser dagegen fällt es schwer, sich in die größeren Romane Jean Pauls hineinzuarbeiten und die Vorzüge des einst allgemeinen Lieblings nachzuempfinden. Es muß für Dichter und Publikum die Schulung durch die vielgelesenen Werke der englischen Humoristen Sterne, Fielding, Goldsmith und die lange nachwirkende Empfindsamkeit der Wertherzeit vorausgesetzt werden, um Jean Pauls Werden und seine Wirkung zu begreifen. Nach der lehrhaften Absichtlichkeit von Wielands griechischen Romanen schwelgte man in dem Übermaß des Gefühls dieser Jean Paulschen Helden und Heldinnen, nach den lüsternen Szenen der Erzählungen der französischen Schule genoß man die Tugend und reine Seelenliebe der Jean Paulschen deutschen Verliebten. Man fühlte sich durch seine poetische

Entdeckung der engbeschränkten kleinen Philisterwelt plötzlich in der deutschen Heimat, und die Zeitgenossen Fichtes und der romantischen Ironie empfanden die maßlose Subjektivität des Verfassers nicht wie wir als Störung. Wir fassen es nicht mehr recht, wie Börne angesichts der mit philosophischen Erörterungen, schwerverständlichen Vergleichen und krausestem Humor überladenen Werke von einem Dichter der Niedergebornen und Sänger der Armen schwärmte. Aber der arme Lehrerssohn Johann Paul Friedrich Richter aus Wunsiedel (geb. 21. März 1763) hat in der harten Jugend, die er in dem weltabgeschiedenen Fichtelgebirge und nach seinen entbehrungsvollen Leipziger Studentenjahren selbst als Lehrer und Erzieher in Schwarzenbach und Hof verbrachte, gründlich all die kleinen Leiden und Freuden durchgekostet, die er vom Leben des vergnügten Schulmeisterleins Maria Wuz in Auenthal („Unsichtbare Loge“, 1793), vom „Leben des Quintus Fixlein“, Lehrers zu Flachsenfingen, und von „Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. N. Siebenkäs“ (1796) unter versteckten Thränen lächelnd und spottend zu erzählen wußte. Die Kunst, das Unbedeutende und Beschränkte durch teilnahmvolles Eingehen auf seine verkümmerte, bescheidene Eigenart dem Leser lieb und vertraut zu machen, haben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Raabe und Seidel von Jean Paul überkommen, der seinerseits freilich daneben auch den schärfen Satiriker nicht verleugnete.



Johann Paul Friedrich Richter (Jean Paul). Nach dem Ölgemälde von Fr. Mayer (1811), im Besitz des Herrn Oberstleutnants Brix Förster zu München.

Bis 1779 können wir die Anfänge von Richters schriftstellerischen Versuchen zurückverfolgen, aber nicht vor 1783 ist er mit der Satire seiner „Grönländischen Prozesse“ in die Öffentlichkeit gedrungen. Erst das Erscheinen des „Hesperus“ befreite ihn 1795 aus seiner kümmerlichen Lage. Mit dem unter „Wilhelm Meisters“ Einwirkung stehenden Erziehungsroman „Titan“ (1800—1803), dessen Erscheinen dazu beitrug, seinen Berliner Aufenthalt zu einem großen Huldigungsfest zu gestalten, errang er seinen höchsten Erfolg. Die nicht mehr vollendeten „Flegeljahre“ schlossen 1805 die Reihe seiner großen Romane ab. Unmittelbar vorher und nachher fällt das Erscheinen seiner beiden wissenschaftlichen Werke, deren reiche Fülle selbständiger Gedanken die Wirksamkeit seiner Dichtungen überdauert: der „Vorschule der Ästhetik“ (1804) und der Erziehungslehre der „Levana“ (1807). Schon im August 1804 hatte der überall Gefeierte das stille Bayreuth zu seinem dauernden Aufenthalt gewählt, wo er am 14. November 1825 gestorben ist.

In Weimar, das er wiederholt besuchte, hatte der für seine Werke begeisterte Herder in seiner Erbitterung über Goethe-Schillers Kunstanschauungen Jean Paul über Goethe gestellt. Goethe und Schiller selbst erkannten seinen verschwenderischen Reichtum an, fühlten sich aber abgestoßen durch seine Formlosigkeit, die ja in der That so weit ging, daß ihm zeitlebens die Bildung eines Verses unmöglich blieb. Von der Sentimentalität vielbewunderte Charaktere, wie die blinde Liane („Titan") und die für ihren Lehrer Emanuel schwärmende Klotilde („Hesperus"), der ohne sein Wissen zum Thron erzogene Albano und die von dem verbrecherischen Roquairol zu Grunde gerichtete Titanide Linda, der humorvolle Schoppe, Albanos Erzieher, und anderseits intrigante Minister und Hofleute treten wohl deutlich aus dem Nebel hervor, in dem die Handlung selbst aber zerfließt. Sie ist nur da, um des Dichters eigenen Gedanken und seinen übereifrig gesammelten Lesefrüchten zur Unterlage zu dienen. Die meisten Jean Paulschen Werke sind mit einer an Fischart erinnernden Fülle von Anspielungen, barok humoristischen Wendungen, satirischen Ein- und Ausfällen übersättigt. Die Empfindung schwelgt ebenso in Seelen- wie Landschaftsschilderungen. So galt die Ausmalung des Sonnenaufgangs auf den Inseln des Lago Maggiore im Anfang des „Titan" lange als unvergleichliches Prunkstück der deutschen Litteratur. Zwar A. W. Schlegel wandte sich im „Athenäum" gegen Richters Romane, Friedrich dagegen hat in dem Witz und Tiefsinn, mehr noch in der Willkür und Subjektivität seiner Werke die Verwandtschaft mit der von ihm geforderten Romantik erkannt und begrüßt, wenn auch keine Beziehungen zwischen Jean Paul und den durch persönliche Freundschaft verbundenen Mitgliedern der ersten romantischen Schule bestanden.

Als ihr Dichter, den sie über Schiller erheben und nötigen Falls auch gegen Goethe aufstellen zu können hoffte, galt der romantischen Schule nach Novalis' zu frühem Tode **Johann Ludwig Tieck** (vgl. die Tafel bei S. 632). Mannigfache Wandlungen hat der Sohn des Berliner Seilermeisters in seinem langen Leben (geb. 31. Mai 1773, gest. 28. April 1853) durchgemacht. Wie er im Dienst des Aufklärers Nicolai mit prosaisch moralisierenden Erzählungen für die „Straußfedern" seine öffentliche Schriftstellerlaufbahn begonnen hatte, so kehrte der Sänger der „mondbeglänzten Zaubernacht" nach dem Versiegen der romantischen Hochflut mit seiner Novellendichtung teilweise wieder zu einer sehr unromantischen Tendenzerzählung zurück. Wie Wieland die ihm eingeborene Schwärmerei trotz aller Selbstverspottung niemals ganz los werden konnte, so blieb in Tieck trotz aller romantischen Strudeleien ein Bodensatz von lehrhaftem Rationalismus zurück. Selbst durch den Spott seiner phantastischen Märchenkomödien spürt man den aufgeklärten Berliner hindurch. Der Romantiker mochte, ohne dessen klar bewußt zu werden, sich getrieben fühlen, durch ein Übermaß von Phantastik dieses schlechte prosaische Gewissen zu ersticken. Tieck, den die philosophischen Interessen seiner Zeit wenig berührten, hat doch den von Schelling wiederentdeckten Jakob Böhme besonders gefeiert; er, dem die Religion keineswegs wie Hardenberg Herzensbedürfnis war, hat zuerst und mehr als die anderen die mittelalterliche Frömmigkeit als dichterisches Reiz- und Hilfsmittel verwertet. Ursprünglich hatte er vom Mittelalter und seinen Werken überhaupt nichts wissen wollen, dazu bekehrte ihn erst sein Freund **Wilhelm Heinrich Wackenroder**, eine liebenswürdige, in ihrem reinen Empfinden mit Novalis verwandte Jünglingsgestalt.

Als die Freunde im Sommer 1793 in Erlangen studierten, da durchwanderten sie die krummen Gassen des hochberühmten Nürnberg, betrachteten sie mit kindlicher Liebe die altväterischen Häuser und Kirchen, aus denen die vaterländische Kunst der Vorzeit eine so derbe, kräftige und wahre Sprache redete. Mit tiefer Bewegung lasen sie jetzt, was einstens Goethe in Straßburg den Blättern „von deutscher Art und Kunst" begeistert über Erwins gotischen Münster vertraut hatte. Mit heiliger Ehrfurcht vor der Kunst der verflossenen Zeit im stillen Herzen, schrieb Wackenroder die Aufsätze über Malerei und Musik nieder, die er 1797 in den „**Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders**" herausgab, und denen Tieck ein Jahr nach dem Tode seines Jugendfreundes (1798) weitere folgen ließ in den „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst". Wie dabei der warm fühlende Wackenroder der Leiter war, so ging auch von ihm die Anregung aus zu der altdeutschen Geschichte „**Franz Sternbalds Wanderungen**" (1798). Während Wackenroders musikalische Herzensergießungen („Leben des

Tonkünstlers Joseph Berglinger") keine Wirkung auf die Musiker ausübten, ging die christlich-deutsche Malerschule von diesen litterarischen Werken aus, wie schon das für sie geprägte Wort „sternbaldisieren" bezeugt. Während ungefähr gleichzeitig mit Goethes „Propyläen" der Däne Asmus Carstens in seinen Cartons die Natur wiedergeben wollte, so wie die Antike sie in großem Sinne aufgefaßt zeigte, schlossen sich von 1810 an im Kloster St. Isidoro auf dem Monte Pincio die jungen deutschen Künstler in Rom unter Leitung des Lübeckers Friedrich Overbeck und des Düsseldorfers Peter von Cornelius zu der romantischen Malerschule zusammen. Im Gegensatz zu der antikisierenden Richtung der „Propyläen" suchten sie bei den vorraffaelischen und altdeutschen Malern ihre Vorbilder. Des Klosterbruders Wort: „Die Kunst muß eine religiöse Liebe oder eine geliebte Religion sein", glaubten sie durch Anschluß an die katholische Kirche, von der die alte große Kunst ausgegangen war, zu verwirklichen. Aber auch die Brüder Boisserée, die zuerst den kühnen Plan zur Herstellung des Kölner Domes faßten, empfingen von Wackenroders Schriften den Antrieb zu ihrer Sammlung altdeutscher Gemälde.

Die Hinwendung zur deutschen Vorzeit auf dem Gebiet der Malerei mußte auch für Tiecks Dichten eine Wandlung herbeiführen. Der in englisches Kostüm gekleidete Roman „William Lovell" und die „Götz" und „Hamlet" mischende Schicksalstragödie „Karl von Berneck" verraten noch die seelische Zerrissenheit und künstlerische Unselbständigkeit ihres Verfassers. Aber schon 1796 hatte er in dem düsteren Märchen „Der blonde Ekbert" die schuldbeladne Ehe eines Geschwisterpaares und seinen Untergang in die stimmungsvollen Schauer der „Waldeinsamkeit" gehüllt. Für Nicolai sollte er Musäus' beliebte „Volksmärchen" in aufgeklärtem Sinne fortführen. Tieck aber ging auf die echten Volkserzeugnisse zurück, in denen er „fast alle Elemente der Poesie, vom Heroischen bis zum Zärtlichen und hinab zum kräftig Komischen ausgesprochen" fand. So erneute er die alten Volksbücher von den „Heymonskindern", der „Schönen Magelone" und „Melusine", die „Schildbürgerchronik" (vgl. S. 220 und 515). Aus Charles Perraults französischen Feenmärchen schuf er seine romantische Tragödie „Ritter Blaubart" und in ungebundner Rede gleich diesem die erste seiner satirischen Märchenkomödien „Der gestiefelte Kater" (1797). Als dessen Fortsetzung folgte „Prinz Zerbino" und unter Benutzung von Christian Weises „Zittauischem Theater" „Die verkehrte Welt".

Der Bruch mit Nicolai mußte nach dem „Gestiefelten Kater" naturnotwendig eintreten, denn gegen die Aufklärung und die ihr verwandten Erscheinungen sind diese Litteraturkomödien mit ihrer Ironie und Selbstverspottung des Theaters gerichtet. Apollo ist vertrieben, Skaramuz, eine Art Hanswurst, herrscht in dieser verkehrten Welt. Der schwermütige Zerbino geht auf die Reise nach dem guten Geschmack, aber sein Begleiter Nestor (Nicolai) weiß sich mit diesen sprechenden Bäumen und Blumen, mit Himmelblau und Vogelsang so wenig wie mit den großen Dichtern, die hier auf Goethe harren, abzufinden. Das echt Märchenhafte ist freilich überall gegenüber der litterarischen Satire, deren Deutung schon unter den Zeitgenossen nur den belesensten möglich war, zu kurz gekommen. Aber die Herausgeber des „Athenäums" mochten mit Recht den Dichter des „Kater" und Erneuerer der Volksbücher als ihren romantischen Gesinnungsgenossen begrüßen.

Nachdem Tieck in Berlin Freundschaft mit Friedrich Schlegel geschlossen hatte, folgte er ihm nach Jena. 1799 und 1800 ließ er dort Arbeiten erscheinen, die bereits im Namen ihre Zugehörigkeit zur neuen Schule, der Klique, wie die Gegner höhnten, stolz betonten, die zwei Bände „Romantische Dichtungen", denen sein kurzlebiges „Poetisches Journal" zur Seite ging. Für das in den „Romantischen Dichtungen" enthaltene Trauerspiel vom „Leben und Tod der heiligen Genoveva" wie für das zweiteilige Lustspiel „Kaiser Octavianus" (1804) und seinen letzten dramatischen Versuch „Fortunat" hat er wieder aus Volksbüchern geschöpft, während für „Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens" und die mit Artus' Tafelrunde verbundene Dramatisierung von „Däumchens Leben und Thaten" Kindermärchen die Unterlage bildeten.

Freilich hat Tieck auch hier das Naive des Märchens vielfach durch Absichtlichkeit und Ironie geschädigt, aber er hat im Vorspiel zum „Octavian", dem „Aufzug der Romanze", auch wirklich die von Liebe, Tapferkeit, Scherz und Glauben vorgetragene Schlußglosse zur Wahrheit gemacht:

Mondbeglänzte Zaubernacht, | Wundervolle Märchenwelt
die den Sinn gefangen hält. | steig' auf in der alten Pracht!

Wie der heilige Bonifacius in schwach beleuchteter Kapelle den Prolog zur „Genoveva" spricht, so erscheint die Heldin selbst als ein mild beleuchtetes Heiligenbild auf Goldgrund, das aus all den umgebenden Farben, Blumen, Spiegeln und Zauberkünsten nur um so wirkungsvoller sich abhebt. Die kunstvollen Versformen des spanischen Dramas sollen den Glanz der frommen Dichtung verstärken, in der bei allem Schwung der Phantasie nur leider das erwärmende menschliche Gefühl fehlt. Tieck hat von seiner Göttinger Studentenzeit an, in der er Komödien Ben Jonsons und Shakespeares „Sturm" übersetzte, unablässig sich mit dem Studium Shakespeares beschäftigt. Er war das Zentrum seiner Liebe und Erkenntnis, an ihn knüpfte er alle Erfahrungen und Ideen seines Daseins. Ein großes abschließendes Werk über Shakespeare, zu dem einzelne Sammlungen älterer englischer Stücke nur Bausteine waren, betrachtete Tieck als seine Lebensaufgabe. Aber so groß Tiecks dramaturgische Einsichten waren, in seinen eigenen dramatischen Dichtungen haben wir überall nur in Dialog gebrachte Erzählung; das eindringendste Verständnis für Shakespeare und Calderon half ihm selbst zu keinem festgefugten, lebensfähigen Drama. Der Plan, sich mit Schiller (vgl. das beigeheftete Gedicht von Tieck) in einem Dramencyklus aus der Geschichte des Dreißigjährigen Krieges zu messen, kam nie zur Ausführung. Wenn Tiecks außerordentliche poetische Begabung, seine reiche Bildung und Kunstfertigkeit so wenig wirklich Ergreifendes und Fortwirkendes geleistet haben, so liegt die Schuld in der Charakterschwäche des Mannes, über die selbst seine nächsten Freunde oft die herbsten Urteile fällten. 1804 trat er mit seiner Schwester Sophie Bernhardi und seinem Bruder Friedrich, dem Bildhauer, eine Reise nach Rom an, von der er erst im Herbst 1806 nach Deutschland zurückkehrte. Nach dem reichen Schaffen der Berliner und Jenenser Jugendzeit war eine Erschlaffung in seiner Arbeit eingetreten. Die drei Bände des „Phantasus" (1812—16) vereinten durch die hinzukommenden, geistvoll kritisierenden Gespräche nur die Dichtungen seiner vorausgegangenen romantischen Epoche.

Ihrem Kreise gehört aber auch eine der verdienstvollsten Arbeiten Tiecks an: seine Erneuerung der „Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter" (1803), der die von Lichtensteins „Frauendienst" und einiger Abschnitte des „König Rother" folgte, eine Erneuerung des „Nibelungenliedes" folgen sollte. Tiecks „hinreißende Vorrede" zu den „Minneliedern" machte den in Marburg studierenden Jakob Grimm zuerst gespannt, den mittelhochdeutschen Urtext in Bodmers Ausgabe zur Hand zu nehmen. Im Winter 1801 auf 1802 hatte A. W. Schlegel seine dann durch zwei weitere Winter fortgesetzten Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst in Berlin begonnen und dadurch den Sieg der Romantik in der preußischen Hauptstadt entschieden. Schon bildete sich, angeregt durch seine Lehren und Tiecks Dichtung, in Berlin ein Kreis jüngerer romantischer Dichter, der sich im Nordsternbund zusammenschloß und in dem von Chamisso und Varnhagen von Ense herausgegebenen „Grünen Almanach" (1804—1806) sein Organ fand. Auch die noch Namenlosen wollten, wie der erst notdürftig der deutschen Sprache mächtige Emigrantensohn und preußische Leutnant Adelbert von Chamisso (1781 bis 1838) sang, in Thuiskons Bardenhain sich Kronen erstreiten.

In seinen Berliner Vorlesungen hatte A. W. Schlegel zuerst die mittelalterliche Dichtung, vor allem das „Nibelungenlied", den staunenden Zuhörern angepriesen. In seines Bruders Zeitschrift „Europa" (1803) tritt der modern philosophischen Tendenz des „Athenäums" gegenüber die Neigung für das Mittelalter auf allen Gebieten, besonders dem der bildenden Kunst, stärker hervor. Friedrich leitete diese seine zweite Zeitschrift von Paris aus, wohin er sich 1802 mit Dorothea begeben hatte. 1804 siedelte er, einer Einladung der Brüder Boisserée folgend, nach Köln über, wo er vier Jahre später mit Dorothea zum Katholizismus übertrat. Von den vielen großen Plänen seiner stürmischen Jugend wurde keiner mehr ausgeführt. Karoline Schlegel war inzwischen als Schellings Gattin diesem nach Bayern gefolgt, während August Wilhelm Frau von Staël auf ihren Reisen und nach ihrem Landsitz Coppet am Genfer See geleitete. Der romantische Freundeskreis in Jena hatte sich aufgelöst, aber die romantischen

Ideen waren in dem kurzen heftigen Kampfe Sieger geblieben. „O wie sind", klagte Karoline, „die einst zu Jena in einem kleinen Kreis Versammelten nun über alle Welt zerstreut", aber sie fügte auch selbstbewußt bei „und lehren alle Heiden".

---

3. Die Jahre der Fremdherrschaft und der Befreiungskriege.

„In der unbeweglichen nordischen Masse steckend, gegen die man sich so leicht nicht wenden wird", hatten die Weimaraner mit Gleichmut zugesehen, wie südlich der Wetterscheide des Thüringer Waldes alles „der beweglichen, glücklich organisierten und mit Verstand und Ernst geführten französischen Masse" unterlag. Aber gerade an den Stätten unserer höchsten philosophischen und litterarischen Bildung wurde die Schlacht geschlagen, in welcher der Staat Friedrichs des Großen vor den von des Imperators Eisenwillen gelenkten und geschärften revolutionären Kräften zusammenbrach, für immer eine furchtbare Mahnung, daß alle Güter gefährdet sind, wenn ein Volk seine höchste Pflicht, die Sorge für seine Waffenehre, im täuschenden Frieden vernachlässigt. In den Zeiten höchster Volksnot sollte es sich aber auch zeigen, ob in dieser einseitig gepflegten ästhetischen Kultur die sittlichen Kräfte sich entwickelt hatten, von denen eine Wiederaufrichtung der Nation zu erwarten war. Friedrich Wilhelms III. Wort an die Professoren von Halle, der Staat müsse durch geistige Kräfte ersetzen, was er an physischen verloren habe, rief auch die deutsche Dichtung zur Mitarbeit am nationalen Werke auf.

Schon im Frühjahr 1806 hatte A. W. Schlegel gemahnt, wir bedürften statt des Formenspiels, statt einer träumerischen Poesie einer „wachen, unmittelbaren, energischen und besonders einer patriotischen", historischer Schauspiele, allgemein verständlich und aufführbar, Epochen der deutschen Geschichte darstellend, „wo gleiche Gefahren uns drohten und durch Biedersinn und Heldenmut überwunden wurden". Dieser dramatischen Forderung genügte erst Heinrich von Kleist. Aber in den Unglückstagen zu Memel fand die Königin Luise, deren Thronbesteigung einst Novalis' „Blumen" als den Anbruch einer neuen goldenen Zeit gefeiert hatten, Trost in der Lesung des in den Glückstagen von ihr zurückgewiesenen „Wilhelm Meister". Jetzt erkannte sie, daß er tief genug in der Brust und gerade da anklopfte, wo der wahre menschliche Schmerz und die wahre Lust, wo eigentliches Leid und Freude wohnen. Als 1808 Goethes „Faust" erschien, eben im rechten Augenblick, den Deutschen den Glauben an sich selbst zu stärken, da sandte Theodor von Schön ihn sofort dem Freiherrn vom Stein zu, der mitten in seinen Kämpfen um die Neugestaltung des Staates nicht säumte, sich in das Werk zu vertiefen, von dem Schelling und Hegel die Frischheit eines neuen Lebens für die Wissenschaft erhofften, in dem ein preußischer Patriot wie Barthold Niebuhr seinen „Katechismus, den Inbegriff seiner Überzeugungen und Gefühle" fand. Als Goethe und Wieland dann in Erfurt von Napoleon ausgezeichnet wurden und Goethe 1812 in den Karlsbader Festgedichten durch die Kaiserin Marie Luise an den Bezwinger Europas die versteckte Bitte richtete „Der alles wollen kann, will auch den Frieden", haben die auf Befreiung hoffenden Vaterlandsfreunde den Widerstreit dieser Goetheschen Huldigung mit ihrer tiefsten Gesinnung schmerzlich empfunden. Nur wenige Vertraute wußten, daß Goethe, der als Dichter bewundernd zu der dämonischen Gewalt der Napoleonischen Epopöe emporschaute, doch im Oktober 1808 als eine Art Gegenwirkung zum Erfurter Fürstentag einen Kongreß ausgezeichneter deutscher Männer nach Weimar berufen wollte, zur Beratung, wie in dieser Auflösung Deutschlands die Bande deutscher Kultur und Sitte, die uns einzig noch als Nation bewahrten, fest zusammenzuziehen seien. Zur Ausführung kam dieser Wunsch freilich so wenig wie trotz einer 1808 von München ausgehenden Anregung der langgehegte Plan eines lyrisch-historischen Volksbuches.

Nachdem die Plünderung Weimars Goethe die Gefahr des Verlustes seiner Aufzeichnungen nahe gebracht hatte, suchte er um so eifriger in der Förderung seiner naturwissenschaftlichen Arbeiten Trost für die unerfreuliche Gegenwart. Den morphologischen und geologischen Studien hatten sich nach der Rückkehr aus Italien optische Versuche beigesellt, deren Ergebnisse er schon 1791 in einer eigenen Zeitschrift, „Beyträge zur Optik", veröffentlichte, während er den gleichzeitigen

ersten „Versuch die Elemente der Farbenlehre zu entdecken" noch zurückhielt. Die „Xenien" enthüllten aber bereits seinen scharfen Gegensatz zu Newton, und 1808 begann er den Druck seines zwei Jahre später ausgegebenen naturwissenschaftlichen Hauptwerkes „Zur Farbenlehre".

Nach Newton ist die weiße Farbe wie das weiße Sonnenlicht in verschiedene farbige Bestandteile zerlegbar. Nach Goethes Experimenten, die unter seiner Vernachlässigung der mathematischen Grundsätze leiden, ist das weiße Licht (Farbe) das einfachste, unzerlegteste Wesen; die Farben werden an dem Lichte erregt, nicht aus dem Lichte entwickelt. In dem darüber ausbrechenden Streite haben die Physiker in erdrückender Mehrzahl Newton beigestimmt, während Hegel und Schopenhauer sich auf Goethes Seite stellten. Allein wenn auch der didaktische und polemische Teil von irrigen Voraussetzungen ausgeht, der historische enthält, wie bereits Schiller von dem ersten Entwurfe rühmte, „viele bedeutende Grundzüge einer allgemeinen Geschichte der Wissenschaften und des menschlichen Denkens". Allein seine vergleichende Charakterisierung von Plato und Aristoteles würde genügen, um die „Geschichte der Farbenlehre" unter das Hervorragendste einzureihen, was der Denker Goethe geschrieben hat.

Der Geschichte trat Goethe zu gleicher Zeit aber auch von anderer Seite näher. Schon 1802 hatte die von ihm verehrte Herzogin Amalia gegen ihn und Zelter geäußert, jedermann sei verbunden, sein Leben schriftlich zu rekapitulieren, das Papier sei eigentlich nur dazu erfunden. Als er bei dem mitten in den Kriegswirren erfolgten Hinscheiden der Gründerin des geistigen Weimar (April 1807) die feierliche Gedenkrede abzufassen hatte, mußte ihm ihre Mahnung wieder lebendig werden. In der 1808 abgeschlossenen ersten Gesamtausgabe seiner „Werke" nahmen sich „die Fragmente eines ganzen Lebens wunderlich und inkohärent genug nebeneinander aus", um ihm selbst eine Art Kommentar durch Schilderung seines schriftstellerischen und menschlichen Entwickelungsganges wünschenswert erscheinen zu lassen. Der Tod der geliebten Mutter (September 1808) und der Zusammenbruch aller alten Ordnungen verstärkten den Wunsch, das Bild der alten freien Reichsstadt und die ganze vielgestaltete Welt, in der seine Jugend sich gebildet hatte, im geschichtlichen Rückblick wieder aufzubauen. J. J. Rousseaus „Confessionen", die seit der Lebensbeichte des heil. Augustin berühmteste aller Autobiographien, waren auch Goethe wie allen seinen Zeitgenossen wohl vertraut. Aber ihm, der Ehrfurcht als die wesentlichste aller menschlichen Tugenden ansah, widerstrebte es, in Rousseaus Weise die einzelne Persönlichkeit gegen und über ihr Zeitalter zu stellen. Die im „Wilhelm Meister" behandelte Frage „Wie bildet sich der Mensch?" leitet ihn auch beim Abfassen der eigenen Lebensgeschichte, die den Menschen in seinen Zeitverhältnissen bald von ihnen begünstigt, bald ihnen widerstrebend vorführen soll, wie ihre Einwirkungen seine Welt- und Menschenansicht bilden, und wie er selbst die errungene in seinen Werken wieder nach außen abspiegelt.

In diesem kulturgeschichtlichen, großen Sinne gab er zwischen 1812 und 1814 die ersten drei Teile „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit", denen erst nach seinem Tode ein vierter folgte, heraus. Als „zweite Abteilung aus meinem Leben" hat er dann 1816 die Beschreibung der „Italienischen Reise", 1822 die Schilderung der „Campagne in Frankreich" angereiht. Wohl hat Goethe sich beim Rückblick auf die Vergangenheit in Thatsachen nicht selten geirrt, auf die künstlerische Gruppierung Rücksicht genommen; aber ein Augenzeuge seiner Jugend wie Fritz Jacobi konnte die Autobiographie doch als wahrer wie die Wahrheit selbst rühmen. Und gerade in den Jahren, da das alte Deutschland zu Grabe getragen war, mußte diese lebensvolle Schilderung unserer im 18. Jahrhundert erworbenen eigenartigen Bildung dem nationalen Bewußtsein die so nötige Stärkung verleihen. Eben im Hinblick auf den Charakter von „Dichtung und Wahrheit" durften Arndt und Jahn in den Jahren der Bedrückung Goethe trotz seiner Zurückhaltung als den deutschesten Dichter preisen.

Goethes Dazwischentreten hatte durch sein persönliches Ansehen die von Napoleon verfügte Aufhebung der Universität Jena hintangehalten. Sein und Schillers Freund Wilhelm von Humboldt hat als preußischer Unterrichtsminister die Universität Berlin ins Leben gerufen. Noch 1792 hatte Humboldt in seinen „Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen" im Staat nur eine lästige Notanstalt zur Sicherung gesehen. Mit dem Verlust des Staates, dessen Dienst er so gern zum Zwecke freier ästhetischer Bildung seines

Individuums entsagt hatte, fühlte er seinen hohen idealen Wert. Er bestand die Feuerprobe, während Friedrich von Gentz aus Breslau, der seit seinen „Betrachtungen über die französische Revolution“ (1793) dank seiner glänzenden Darstellungsgabe als der angesehenste Vertreter der von der Litteratur ausgehenden Staatsmänner galt, in der Zeit der Not schmählich seinem preußischen Vaterlande die Treue brach, seine gewandte Feder wie seine Seele an Metternich verkaufend. Sein Beispiel fand einige Jahre später bei den Romantikern Friedrich Schlegel und dem Berliner Adam Müller Nachahmung.

Humboldt verdankte die Berliner Universität, zu deren Einweihung am 15. Oktober 1810 Brentano die Festkantate dichtete, die Berufung von Friedrich August Wolf aus Halle, dem ersten Vertreter der kritischen Philologie, neben dem Niebuhr römische Geschichte las. Schleiermachers Eintritt in den Lehrkörper war selbstverständlich, und von der bayrischen Universität Landshut wurde zur „Vertiefung des Rechtsbewußtseins, richtigen Behandlung und Leitung des ganzen Studiums der Jurisprudenz“ der Frankfurter Friedrich Karl von Savigny berufen. 1815 erschien der erste Band seiner grundlegenden „Geschichte des römischen Rechts im Mittelalter“ nach langer Vorarbeit, an der auch Jakob Grimm beteiligt war. Arnim verhandelte wegen einer physikalischen Professur für sich, einer germanistischen, die dann von der Hagen erhielt, für Görres. Der erste gewählte Rektor der neuen Universität aber war Fichte. Die fridericianische Duldung, mit welcher der König dem als Gottesleugner aus seiner Jenenser Professur Vertriebenen in Preußen Lehrfreiheit gewährt hatte, trug dem preußischen Staate gute Frucht. Im Winter 1807 auf 1808 hielt Fichte in dem von französischen Truppen besetzten Berlin die „Reden an die deutsche Nation“. Die Schuld der Selbstsucht, die zum Untergang geführt, aber auch der ungebeugte sittliche Glaube, der die Jugend zur Erhebung erziehen soll, sprach aus den begeisterten und begeisternden Worten des furchtlos treuen Mannes. Es ist ein nahverwandter Geist, wie er zur gleichen Zeit aus Johann Gottfried Seumes furchtbar anklagendem, von der Zensur unterdrücktem Vorwort zu seiner Plutarch-Übersetzung ertönt.

Seume (1763—1810), der Verfasser des bekannten Gedichtes vom Huronen, der Europens übertünchte Höflichkeit nicht kannte, und des von ihm ausgeführten und beschriebenen „Spazierganges nach Syrakus“ (1803), hatte das Gebahren der deutschen Fürsten, denen „die alte Gerechtigkeit und Billigkeit und das Volk überhaupt für nichts galt“, am eignen Leibe erfahren. Den Leipziger Theologiestudenten hatten hessische Werber vergewaltigt, und der Kasseler Landgraf verkaufte ihn dann mit anderer Menschenware an die Engländer zum Kampfe gegen die Amerikaner. Nach der Rückkehr griffen ihn preußische Werber auf. Und der so mißhandelte, nur durch einen glücklichen Zufall schließlich wieder frei gewordene Mann rief jetzt das homerische Wort: „Ein Wahrzeichen nur gilt: das Vaterland zu erretten.“ Was der deutsche Freiherr vom Stein der russischen Kaiserin ins Gesicht sagte, das deutsche Volk sei ein großes, treues, tapferes Volk, aber die deutschen Könige und Fürsten, die ihre Schuldigkeit versäumt, wüßten es nicht zu gebrauchen, das klagte auch der wetterfeste Seume aus warmem Herzen: „Ein Vaterland haben wir nicht mehr. Was das Volk mit einem tüchtigen und kräftigen Feldherrn vermag, haben schon unsere Feinde ausreichend bewiesen; was dagegen Feldherren und ihr thörichter Ehrgeiz ohne das Volk, das ist durch unseren Untergang veranschaulicht worden.“

Allein welche Kräfte in diesem Volke der Weckung harrten, das brachte eben „die schwere Zeit der Not“ an den Tag. Im Herbst 1805 ließ Ernst Moritz Arndt (1769—1860), Professor an der noch schwedischen Universität Greifswald, den ersten Teil von seinem „Geist der Zeit“ ausgehen. Das Buch mit seinen flammenden Worten über die Verwerflichkeit der Napoleonischen Herrschaft machte seinen Verfasser nach der Schlacht von Jena zum Flüchtling, aber auch zum Mitarbeiter des Gewaltigsten unter den deutschen Streitern. Schlicht und kernig, wahr und fest wie Arndts ganzes Wesen, so hat er auch seine „Wanderungen und Wandlungen

mit dem Reichsfreiherrn Karl Friedrich vom Stein" noch im hohen Alter (1858) aus treuer Erinnerung erzählt. Und zu Arndt, dem stahlharten Sohn des meerumflossenen, sagenumwobenen Rügen, gesellt sich der knorrige Sohn der zähen Mark, Friedrich Ludwig Jahn (1778 bis 1852). In der Berliner Hasenheide gründete der Turnvater 1811 den ersten Turnplatz, nachdem er das Jahr vorher sein Buch über „Deutsches Volkstum" — das Wort war von ihm selbst zuerst geprägt worden — ausgegeben hatte.

Die Wehrhaftigkeit des Volkes, der Vater Jahns turnerische Erziehung diente, die dank einem Scharnhorst, Boyen, Gneisenau durch die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht zur befreienden That werden sollte, wurde auch von den Dichtern früh ins Auge gefaßt. Schon vor Fouqué, der 1808 in dem „Gespräch zweier preußischer Edelleute" die Bildung einer Landwehr forderte, hatte Arnim 1805 in Reichardts musikalischer Zeitung in einem dann im „Wunderhorn" wieder abgedruckten Aufsatz „Von Volksliedern" geweissagt, es nahe eine Zeit, wo die drückende, langweilige Waffenübung allen die höchste Lust und Ehre, das erste der öffentlichen Spiele sein werde. „Wo Deutschland sich wiedergebiert, wer kann es sagen? wer es in sich trägt, der fühlt es mächtig sich regen." In den Ruinen des Heidelberger Schlosses hatte Arnim die Kleinheit der Gegenwart empfunden, aber auch daß hier der Ort sei für Männer, „die das alte große Deutschland im Herzen tragen, für Dichter, die den alten romantischen Gesang in seiner Tiefe aufzufassen und auf eine würdige Art wieder zu beleben vermögen".

In Heidelberg, äußerte der Freiherr vom Stein später einmal zu dem Frankfurter Historiker Johann Friedrich Böhmer, habe sich ein guter Teil des Feuers entzündet, das später die Franzosen verzehrte. Reisig und Holz zu dem reinigenden Feuer haben die Führer der zweiten, der Heidelberger romantischen Schule in kalter, neblichter Zeit zusammengetragen. Die Universität, an die gleich darauf der Jurist Thibaut und als Vertreter der Altertumswissenschaft neben Voß noch Friedrich August Böckh berufen wurde, war eben in bedeutsamer Erneuerung begriffen, als die treuen Freunde, der von weiten Reisen zurückkehrende altmärkische Edelmann Ludwig Achim von Arnim (1781—1831) und der Frankfurter Kaufmannssohn Klemens Maria Brentano (1778—1842), sich zu gemeinsamer dichterischer Thätigkeit am Neckar zusammenfanden. Die Hoffnung, auch Tieck, der im September 1806 wenigstens zu kurzem Besuch in das romantische „Neckarloch" kam, als Professor der Ästhetik nach Heidelberg zu ziehen, scheiterte an dem Widerwillen der meisten Professoren gegen die Romantiker. Statt seiner gesellte sich zu dem ruhigen, mild-ernsten Arnim und dem ewig beweglichen Brentano, der mit seiner Guitarre wie ein fahrender Schüler am Rhein, Main und Neckar umherschwärmte, als Dritter der feurige Sohn des Rheinlands, der Koblenzer Joseph Görres (1776—1848). Von seiner Begeisterung für die Revolution hatten ihn ein Besuch in Paris und die französische Herrschaft in seiner Heimat gründlich geheilt. Und nachdem er selbst sich wieder zurückgefunden zu seinem Volke, suchte er die der Gegenwart entschwundene deutsche Art aus den Tiefen der Vergangenheit wieder ans Licht zu stellen. So hat er 1807 sein Büchlein „Die teutschen Volksbücher" mit der poetischen Widmung und Einleitung abgefaßt, 1813 den „Lohengrin" mit der, wie Jakob Grimm rühmte, „anfrischenden Einleitung" herausgegeben. Ein „Himmel und Erde, Vergangenheit und Zukunft mit seinen magischen Kreisen umschreibender einsiedlerischer Zauberer" erschien er den Heidelberger Studenten, als er im Winter 1806 die erste germanistische Vorlesung an einer deutschen Universität hielt.

Zu Görres' Schülern gehörten die beiden schlesischen Freiherren von Eichendorff. Ihnen stand in Heidelberg wieder Graf Otto von Loeben nahe, der seine überspannt romantischen Dichtungen („Guido" 1808) unter dem Namen Isidorus Orientalis veröffentlichte. Als Student unter Studenten erfreute sich gleichzeitig der Hamburger Johann Diederich Gries der „unbeschreiblich reizenden Gegend", der Übersetzer von Tasso, Ariost und Calderon. Von Marburg her mit Brentano befreundet war der Professor

Georg Friedrich Creuzer, der sich in seiner „Symbolik und Mythologie der alten Völker" (1810) ganz von den Ideen der Romantiker erfüllt zeigte. Er war es, dessentwegen Bettinas Freundin, das Frankfurter Stiftsfräulein Karoline von Günderode (Tiane), sich im Juli 1806 den Dolch ins liebende Herz stieß. Auch Bettina selbst, Brentanos phantasiebegabte Schwester, die dann im Frühling 1811 Arnims Frau ward (vgl. den beigehefteten Brief von Arnim), taucht bereits im romantischen Kreise zu Heidelberg auf.

Die weitaus wichtigsten Denkmale der Heidelberger Romantik, die völlig der Wiedererweckung der deutschen Vergangenheit und des stolzen Selbstbewußtseins nationaler Eigenart gewidmet war, sind die von Arnim und Brentano gemeinsam besorgten drei Bände „Des Knaben Wunderhorn" (1806—1808) und die von Arnim im Sommer 1808 herausgegebene „Zeitung für Einsiedler", die, wie schon der Zusatz „Tröst-Einsamkeit" zu ihrer Ausgabe in Buchform erläuterte, durch „alte und neue Sagen und Wahrsagungen, Geschichten und Gedichte" die hohe Würde alles Gemeinsamen, Volksmäßigen darstellen sollte.

Eine Vereinigung alter „deutscher Lieder im vollen Kreis des Volkes entsprungen", wie Herder sie dreißig Jahre früher vergeblich angestrebt (vgl. S. 553), Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen neuerdings gefordert hatte, war durch Brentanos eifriges Sammeln alter fliegender Blättlein und Liederbüchlein in „Des Knaben Wunderhorn" möglich geworden. Mochte der altgewordene Johann Heinrich Voß im „Cottaschen Morgenblatt" grämlich über die künstlerisch gerechtfertigten Änderungen und Zusätze der beiden „Liederbrüder" philologische Klage erheben, Arnim und Brentano hatten der Lyrik einen Jungbrunnen neu erschlossen, aus dem Eichendorff, Uhland, Hoffmann von Fallersleben, Mörike, Greif ebenso wie Schubert, Schumann, Taubert (für seine „Kinderlieder") und Brahms geschöpft haben. Goethe aber begrüßte in der neuen „Jenaischen Litteraturzeitung" das „Wunderhorn" als ein Büchlein, „das von Rechts wegen in jedem Hause, wo frische Menschen wohnen", zum Nachschlagen in jeder Stimmung aufliegen sollte. In diesen Liedern sollten die Deutschen aus der trübsinnigen Last der Gegenwart heraus in dem Trost finden, was „sein Wesen nicht von der Jahreszahl borgte, sondern das frei durch alle Zeiten hindurchlebte".

Kurz vorher hatte Goethe in der „Litteraturzeitung" auf andere Volksdichtungen hingewiesen, auf des Klempnermeisters Johann Konrad Grübel „Gedichte in Nürnberger Mundart" und des Karlsruher Professors Johann Peter Hebel (geb. zu Basel 1760) „Allemannische Gedichte" (1803), wie er noch später die Vorzüge des in Straßburger Mundart gedichteten Lustspiels „Der Pfingstmontag" von Arnold zergliederte und eindringlich empfahl.

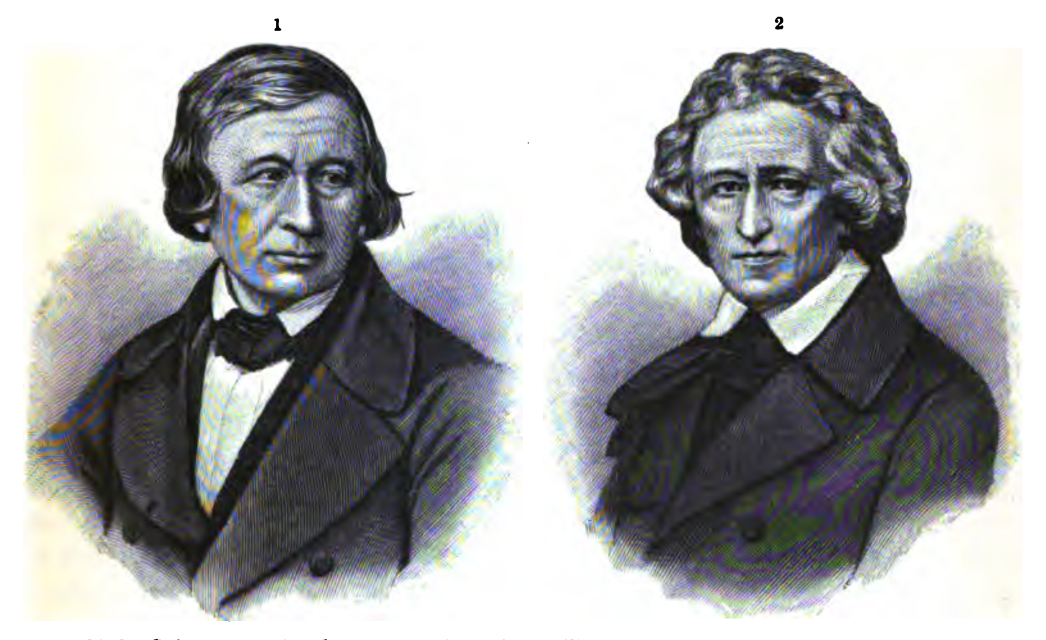
Hebel wurde von Goethe ein eigener Platz auf dem deutschen Parnaß zuerkannt. Persönlich steht Hebel der Romantik fern. Aber die Volkstümlichkeit der Gedichte, die er 1802 in Karlsruhe aus Sehnsucht nach der als Präzeptoratsvikar verlebten ländlichen Idylle im Thal der Wiese niederschrieb, die Treuherzigkeit seiner erziehlichen Kalendergeschichten im „Rheinländischen Hausfreund" (1808—15) und dessen „Schatzkästlein" entsprachen den aufs Volkstümliche gerichteten Bestrebungen der Heidelberger. Hebels Vorbild waren freilich eher die mundartlichen Idyllen von Voß (vgl. S. 558). Aber die warme süddeutsche Gemütlichkeit und Plauderlust, die frohe Laune des Weinlandes und sinnliche Frische des Volkes mit seinen Sitten, seinem Gespensterglauben („Der Dengelegeist") und Naturempfinden („Der Abendstern"), das gibt den um den „Feldberg" spielenden Gedichten doch ein unmittelbares Leben, wie es eben nur von unverfälschtem Volkstum ausgehen kann. Nicht nur Hebels nächster Stammesgenosse Scheffel, der zur Hundertjahrfeier den trefflich charakterisierenden Gruß aus dem „badisch Ländli" darbrachte, die ganze folgende Dialektdichtung in Süd und Nord hat ihr Bestes von Hebel gelernt.

Die erste romantische Schule war auf Norddeutschland beschränkt geblieben. Zur Einsiedlerzeitung sandten Uhland und Kerner aus Tübingen, bayrische Studenten aus Landshut, der später mit Görres und König Ludwig I. befreundete Mediziner Nepomuk Ringseis Gedichte ein, wie in ihr der mit Brentano befreundete romantische Maler Philipp Otto Runge das Märchen „von den Machandel Bohm" im Hamburger Platt erzählte. Neben den Beiträgen Arnim-Brentanos und der älteren Romantiker, Tiecks und der beiden Schlegel, tauchen auch die von Fouqué und Werner auf. Jean Paul steuert seine „Friedenspredigt", Görres Untersuchungen über die Siegfriedsage, der Münchener Germanist Docen ein Minnelied bei. Aber auch zwei wichtigere

Aus dem heutigen Briefe bin ich gewiß daß
Sie, gnädiger [illegible] ich nicht bekümmern.
Beunruhigte [illegible] nach Langem hat mich
[illegible] über [illegible], und [illegible] auch bey
allen Leid tragen, daß es so war.
[illegible] auch [illegible] wird, mein [illegible]
[illegible] in der Kirche der [illegible]
und [illegible] Leuchter mit [illegible]
[illegible] gewesen. — [illegible] du nicht
[illegible] in [illegible] bin? [illegible]
die Gemälde [illegible] ich nicht zu [illegible].
[illegible] würde in dieser Zeit [illegible], [illegible] ich

Mitarbeiter treten hier in den romantischen Kreis ein, um den Bund zwischen der Romantik und der neuen germanistischen Wissenschaft zu bekräftigen: Jakob und Wilhelm Grimm.

Jakob, der ältere der Brüder (1785—1863), war 1802, ein Jahr später Wilhelm (1786—1859) von ihrer Geburtsstadt Hanau zum Rechtsstudium auf die hessische Landesuniversität Marburg gekommen, und schon dort faßten sie bei Gründung einer gemeinsamen Büchersammlung den Vorsatz, in Leben und Arbeit sich niemals zu trennen. Zunächst folgte Jakob seinem Lehrer Savigny nach Paris, dann verschaffte ihm Johannes von Müller den Posten als Privatbibliothekar des Königs von Westfalen. Durch Savignys Schwager Brentano wurden die Brüder auch mit Arnim innigst befreundet, und so schrieb Jakob für die Einsiedlerzeitung seine Gedanken über das Verhältnis von Poesie und Geschichte nieder, gab Wilhelm Übersetzungsproben aus seinem Buche „Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen".



1) Wilhelm Grimm, 2) Jakob Grimm. Nach dem Stich von Biow-Sichling im 1. Bande des „Deutschen Wörterbuches" von J. u. W. Grimm (1854).

Als ein Gegenstück zum „Wunderhorn" ließen die Brüder im Oktober 1812, „gerade ein Jahr vor der Leipziger Schlacht", wie Jakob in seinem Handexemplar vermerkte, ihre „Kinder- und Hausmärchen", 1816 die „Deutschen Sagen" erscheinen. Nicht mit der überlegenen Nachsicht des Gebildeten, wie Perrault und Musäus, noch mit satirischen Nebenabsichten wie Tieck, sondern mit Ehrfurcht vor den Regungen der Volksseele und deshalb auch mit dem philologischen Streben nach getreuer Wiedergabe der Überlieferung traten sie an ihr Sammelwerk heran.

Mit ihrem kindlich reinen Gemüt fühlten die Brüder Grimm aus den Erzählungen der alten hessischen Spinnerin gerade im Einfachen und Ungekünstelten die echte und wahre Dichtung heraus. Und da nach ihrer treuen Meinung nichts mehr aufbauen und größere Freude bei sich haben könne als das Vaterländische, so wollten sie den unerschöpflichen Hort der Märchen, Sagen und Geschichten ihrem Volke zum Geleite geben, wie den Menschen von Heimats wegen ein guter Engel beigegeben ist. Keine der zahllosen romantischen Kunstdichtungen hat bis heute so lebendig fortgewirkt. Und sollte es blasierter Klugheit und platter Natürlichkeit einmal gelingen, die Poesie bei den Erwachsenen auszutreiben, aus dem Buche der Brüder Grimm würde sie sich bei unseren Kindern immer wieder erneuern. Wenn die altböhmische Sage vom braunen Jäger 1821 in Webers „Freischütz" wie am Ausgang des Jahrhunderts Humperdincks

Spiel von „Hänsel und Gretel“ mit ihren Tönen alt und jung ergriffen, so haben die Grimmschen Sagen und Märchen die Stimmung für das Entstehen und den Erfolg der beiden Opern geschaffen.

Vom „Wunderhorn“ und der Grimmschen Märchen- und Sagensammlung nehmen aber auch die Bestrebungen für Volkskunde ihren Ausgang, die heute als „Folklore“ überall wissenschaftliche Pflege finden. Nach dem Vorgang der Brüder Grimm ist aus allen Teilen Deutschlands, von der Ostsee bis in die Schweizer und Tiroler Berge, von Bechsteins „Thüringischen Volksmärchen“ (1823) bis zu Bartschs mecklenburgischen und Müllenhoffs schleswig-holsteinischen Märchen und Sagen (1845) reiche Ernte eingebracht worden. Die Arbeit der Herausgeber des „Wunderhorns“ haben mit strengerer Wahrung des überlieferten Wortlauts vor vielen anderen Uhland in seiner Sammlung „Althoch- und niederdeutscher Volkslieder“ (1842), Rochus v. Liliencron mit den „Historischen Volksliedern der Deutschen“ (1865) fortgeführt. Die „Einsiedlerzeitung“ hat trotz ihres reichen dichterischen Gehaltes nur wenige Monate gelebt. In der Widmung der Buchausgabe läßt Arnim das Publikum sprechen: „Zum Fühlen und Lernen habe ich eben nicht mehr Zeit, ich habe Einquartierung. — Deutschland, mein armes, armes Vaterland, und da liefen uns beiden, mir und dem Publikum, die Thränen von den Augen, und ich konnte nicht mehr scherzen.“

Im November 1808 verließ Arnim als der letzte der Freunde Heidelberg, und nach ein paar Jahren hörte auch die Mitarbeit der Romantiker an den 1808 gegründeten „Heidelberger Jahrbüchern“, die rasch zu kritischem Ansehen gelangt waren, auf. Eine gleichbedeutende Wirkung wie vom „Athenäum“ und der „Einsiedlerzeitung“ ging von keiner der folgenden romantischen Zeitschriften mehr aus, weder von dem mit so großen Hoffnungen von Heinrich von Kleist 1808 gegründeten „Phöbus“ noch von Fouqués norddeutscher Zeitschrift „Die Musen“ (1812—14), obwohl Fichte und Görres, Uhland und Rückert an ihnen teilnahmen, noch von Friedrich Schlegels für Kunst- und Litteraturgeschichte reichhaltigem „Deutschen Museum“ in Wien (1812—13).

Von den romantischen Kreisen, die sich in Berlin, Dresden und Wien bildeten, gewann der Wiener am wenigsten Einfluß auf die deutsche Litteratur, obwohl A. W. Schlegel, als er im Gefolge Frau von Staëls nach der Kaiserstadt an der Donau gekommen war, dort 1808 seine viel benützten und noch heute belehrenden „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur“ hielt, denen Friedrich Schlegel 1811 und 1812 „Vorlesungen über die neuere Geschichte“ und die wirklich bedeutenden über „Geschichte der alten und neuen Litteratur“, seine abgeklärteste Arbeit, folgen ließ. Bei Österreichs Aufraffen im Jahre 1809 glaubte sein bester Staatsmann, Graf Stadion, auch die geistigen Kräfte zu Hilfe ziehen zu sollen, und so wurde Friedrich Schlegel dem Hauptquartier des Erzherzogs Karl zur Abfassung von Proklamationen beigegeben.

Friedrich Schlegel hat in seinen 1809 ausgegebenen „Gedichten“ nicht nur der christlichen Romantik eine Huldigung dargebracht durch die Umgießung von Turpins Chronik über Karls des Großen Zug nach Spanien und seiner Paladine Tod bei Roncesvalles in die Romanzen seines Heldengedichts „Roland“ (in Assonanzen). Er gab auch dem „Gelübde“, Herz und Blut dem Vaterland zur Sprengung der Fremdlingsketten zu weihen, so mannhaft Ausdruck, daß die Berliner Zensur das Gedicht unterdrückte. Sein Freund, der Wiener Dramatiker Heinrich Joseph von Collin, begleitete den Krieg von 1809 mit den österreichischen „Wehrmannsliedern“. In Wien, wo W. v. Humboldt als preußischer Gesandter weilte, bildete Dorothea Schlegels Salon einen litterarischen Sammelpunkt. Hier verkehrten Eichendorff, der ihren Rat für seinen Erstlingsroman einholte, und Theodor Körner wie Gentz, Karoline Pichler und Bettina Brentano, die für die Erhebung der treuen Tiroler schwärmte, schon damals die Größe Beethovens begeistert pries und die schwer zu erwerbende Freundschaft des mißtrauischen Meisters sich gewann. Von Prag aus kam auch Klemens Brentano 1813 nach Wien, wo er sein Trauerspiel „Die Gründung Prags“ durch Libussa vollendete, eine tiefsinnige Behandlung des Schicksals der auch von Grillparzer verherrlichten czechischen Sagenheldin.

Schon im November 1809 hatten Arnim und Brentano ihr Heidelberger Zusammenleben in Berlin erneuert. Der sangesfrohe Schlesier Joseph Freiherr von Eichendorff

(1786—1855) schloß sich ihnen hier wie erst am Neckar an, und auch Wilhelm Grimm kam zum Besuch der beiden Freunde in die seit den Tagen der Schlegelschen Lucinde so viel ernster gewordene preußische Hauptstadt. Brentano wie Arnim hatten in ihren Versen den allgemeinen Schmerz zu klagen, als Königin Luisens Leichenzug durch das Brandenburger Thor ging, von dem die Viktoria nach Paris weggeführt worden war; „warnend steht es nun da ohne den göttlichen Schmuck". In warmer Vaterlandsliebe fand sich Arnim mit den beiden früheren preußischen Offizieren Kleist und Fouqué zusammen. Und ihnen gesellte sich Fouqués innigster Freund, der Deutsch-Franzose Chamisso, der sein tiefstes Innere deutscher Volkstümlichkeit zugewendet fühlte, und dem die Zeit kein Schwert bot.

Nach seiner Rückkehr aus Frau von Staëls Zauberkreis hatte der verabschiedete Leutnant Chamisso das Studium der Botanik an der neuen Berliner Universität begonnen. In die „wundersame Geschichte" von „Peter Schlemihl", der in Faustischem Bündnis dem Bösen seinen Schatten verkauft, aber nicht im Genusse seines Goldes, sondern nur in der Natur das Glück findet, hat er 1813 etwas von seiner eigenen Lage hineingedichtet, ehe er 1815 sich zur dreijährigen Weltumsegelung auf einem russischen Kriegsschiff anschickte. Eichendorff aber, dessen erste Lieder 1808 unter dem Decknamen Florens erschienen (1813 in Kerners Dichterwald „In einem kühlen Grunde"), weissagte bereits 1812 in seinem Roman „Ahnung und Gegenwart": „Licht und Schatten ringen noch ungeschieden in wunderbaren Massen. Unsere Jugend erfreut kein sorglos leichtes Spiel. Im Kampfe sind wir geboren, und im Kampfe werden wir, überwunden oder triumphierend, untergehen. Denn aus dem Zauberrauche unserer Bildung wird sich ein Kriegsgespenst gestalten, geharnischt, mit bleichem Totengesicht und blutigen Haaren. Verloren ist, wen die Zeit unvorbereitet und unbewaffnet trifft." Schon Eichendorff gebraucht in den Sonetten „Mahnung" (1810) den durch Freiligrath später zum geflügelten Wort gewordenen Vergleich „Deutschland ist Hamlet".

Den Kampf für das bedrängte Vaterland sieht auch Arnim in seinem ersten größeren Roman „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores" (1809) als bevorstehend an. Aus seinem sonnigen Glück auf Sizilien sehnt sich Graf Karl, Dolores' Gatte:

Grüner Wald im Deutschen Lande
Könnte ich dich wiedersehen,
Wiederfühlen dein kühles Wehen
Ohne Schande.

Deutsches Blut zerreiß die Bande,
Deutsche Berge stehen feste,
Und der Adler entsteigt dem Neste
Ohne Schande.

In kühn phantastischer Symbolik sollten die erst 1817 veröffentlichten „Kronenwächter" („Bertholds erstes und zweites Leben") aus dem Lebensgang des Waiblinger Bürgermeisters, der auf dem Augsburger Reichstag mit Kaiser Max und Luther zusammentrifft, sich zum Ausblick auf die Geschicke des deutschen Volkes erheben. Die auf der unnahbaren Burg gehütete Krone der Hohenstaufen wandelt sich in die durch Bildung errungene, in Gewittern gefestigte Krone Deutschlands.

Nicht die Geister zu vertreiben,
Steht des Volkes Geist jetzt auf,

Nein, daß adlig all' auf Erden,
Muß der Adel Bürger werden.

Teile der „Kronenwächter", die in farbensatter Wirklichkeit das Zeitalter Berlichingens und Dürers vor uns aufleben lassen, müssen als höchste Leistung des historischen Romanes gelten; dann verliert sich aber Arnims Phantasie wieder ins kaum mehr Faßbare. Und ebenso ergeht es mit seinen Lesedramen („Halle und Jerusalem", 1811, „Päpstin Johanna", „Schaubühne", 1813). Nur in manchen der Novellen, wie die Rahmenerzählungen des „Wintergartens" (1809) und „Landhauslebens" (1827) eine Anzahl vereinigen, gelingt dem gemütvoll Scherzenden die Einhaltung fester Formen.

Arnim verfügt über einen so unerschöpflichen Reichtum echtester Poesie, Empfindung und Begeisterung, schaffender Einbildungskraft und edlen Sinnes, daß Geibel wohl recht hatte zu klagen, der träumende Gigant mit süßem Tiefsinn auf den Lippen sei unerkannt durch sein Volk geschritten. Milde Weichheit und männlicher Ernst, Klarheit des Wollens und Überschwenglichkeit der Phantasie sind in ihm wundersam gepaart. Der zarteste Romantiker war im Leben ein tüchtiger, von Sorgen vielfach bedrängter Landjunker, keineswegs so unberechenbar toll wie sein Herzbruder Klemens. Nicht an Erfindungskunst, aber an Beweglichkeit und Humor, an

musikalischer Durchdringung der Poesie übertraf Brentano, in dessen Adern noch halb italienisches Blut rollte, seinen festen märkischen Genossen. Eine doch in mittelalterlichem Kostüm gehaltene Erzählung so ganz in musikalische Stimmung aufzulösen, wie Brentano es in dem süß träumerischen Bruchstück „Aus der Chronika eines fahrenden Schülers" (1804) that, wäre Arnim immerhin noch eher erreichbar gewesen als dem schwankenden, zerrütteten Brentano die sittliche Festigkeit und männliche Schönheit in Arnims Dichtungen. Arnims Menschen sind durchaus natürliche, psychologisch wahre und glaubhafte, scharf umrissene Gestalten, wie kein anderer Romantiker sie zu schildern vermag. Aber in der Führung der Handlung überstürzt sich seine Phantasie und entfremdet sich hierdurch wie durch die Gedankenschwere seiner Dichtung die Leser. Brentano dagegen hat durch die übertriebene, unduldsame Frömmigkeit, mit der er nach seiner 1817 erfolgten Bekehrung sich von der weltlichen Poesie abwandte, selbst dazu beigetragen, seine herrliche dichterische Begabung in den Schatten zu stellen. Und doch folgte er auch mit dieser religiösen Schwärmerei, die ihn jahrelang ins Krankenzimmer der stigmatisierten Dülmer Nonne Katharina Emmerich bannte, nur, wie schon Görres bemerkte, einer anderen Richtung seiner Phantasie.

Von Brentanos beiden Hauptwerken ist das schon 1803 begonnene Romanzenepos „Die Erfindung des Rosenkranzes", seine „divina commedia", die eine religiöse Umwandlung der Tannhäuserfabel mit katholischen Legenden und eigenen Lebenserfahrungen kunstvoll vermengt, nur als Bruchstück erhalten, und die „Märchen" sind nicht, wie sie 1810 geplant waren, sondern in späterer Umarbeitung erst nach seinem Tode herausgekommen (1847). Und doch geben sie, vereint mit der urkomischen Schnurre von den „Wehmüllern" und der in echt volkstümlicher Tragik ergreifenden „Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl" (1817) eine Vorstellung von der Fülle ungezähmter Fabulierkunst, die Brentano, vielleicht den phantasiereichsten aller deutschen Dichter, in Unruhe hielt. Als Lyriker steht er, der Erfinder und erste Dichter der „Lore Lay"-Sage („Zu Bacharach am Rheine wohnt eine Zauberin") und der „Lustigen Musikanten", nur hinter Goethe zurück, wenn ihm auch nur wenig rein Vollendetes gelungen ist. Aber auch in der Lyrik darf Arnim sich mit Gedichten wie „Die arme Schönheit", „An Bettina", „Auf Menschen soll man nicht vertrauen" neben dem Freunde zeigen.

Die Arnim und Brentano versagte Anerkennung wurde reichlichst einem Schüler A. W. Schlegels zu teil: Friedrich Baron de la Motte Fouqué (1777—1843), von dessen zahllosen Romanen, Novellen, Epen, Dramen, Gedichtbänden heute nur noch das allerliebste Prosamärchen „Undine" (1811), das Hoffmann und Lortzing als Oper auf die Bühne brachten, fortlebt. Des überschwenglichen Ruhmes kurze Dauer büßte der wirklich formgewandte und in bestimmten Grenzen erfindungsreiche Dichter bald mit ungerechter Geringschätzung.

Der Enkel von Friedrichs des Großen Freund und heldenhaftem General fühlt sich in jedem Blutstropfen als Nachkomme seines alten Normannengeschlechts und in seiner Offizierswürde als Nachfolger der alten Ritter. Für ihn ist es kein äußerliches poetisches Spiel, wenn er sich mit Novalis hineinträumt in die kampfsdurchwogte, minnefrohe Welt des Mittelalters, in der von Norwegens äußersten Marken bis zum spanischen Carthagena der Christenglaube seine Gegner überwindet, und in der bunten Bilderpracht des Ritterromans „Der Zauberring" (1813) nun Ritter, Seekönige und Emire, minnige Frauen und magische Künste vorführt. Wirklich stimmungsvoll ersinnt er nach Dürers Bild vom Ritter mit Tod und Teufel die nordische Mär von „Sintram und seinen Gefährten" (1814). Ritterliche Ehre und Frömmigkeit erfüllen den Menschen, der seine für andere kaum faßbaren romantischen Lebensanschauungen in naiv kindlicher Weise in die Dichtung überträgt. Aufs glücklichste mit seiner gleichfalls dichtenden Gattin Karoline lebend, huldigt er doch wie ein Troubadour der preußischen Prinzessin Marianne und gestaltet daraus seinen Roman „Sängerliebe", wie er im „Alwin" die romantische Schule und ihre Verehrung Jakob Böhmes in einen Roman versetzt. Aber nicht nur Hauffs Satire in den „Memoiren des Satan" bestätigt das Entzücken, das Fouqués „Zauberring" weckte. Wenn der romantisch gesinnte preußische Kronprinz im Feld an Fouqués Kürassierregiment heranreitet und nach Heerdegen von Lichtenried, dem Haupthelden des „Zauberrings", ruft, so ahnen wir, was Fouqués romantische Kampflust und tugendliche Frömmigkeit für die romantische Jugend von 1813 bedeutete.

Die Zueignung der Trilogie „Der Held des Nordens“ an Fichte kündet Fouqués Wunsch, in der Prüfungsglut der Zeit durch Weckung uralten deutschen Heldenlieds auch die Sehnsucht nach Thaten zu wecken. Und Körners wie des sächsischen Offiziers und Lyrikers Krug von Nidda jubelnder Zuruf an den Sänger der „großmächtigen Heldenzeit“, dessen „Lied manch Sagenmeer gelichtet“, lehrt das Gelingen: 1808 erschien der erste Teil der Trilogie, das „Heldenspiel Sigurd der Schlangentöter“, seit Hans Sachs' „Hüernem Sewfrid“ (1557) die erste Dramatisierung der Nibelungensage. Und wie Richard Wagner legte Fouqué seiner Nibelungentrilogie die nordische Fassung zu Grunde, von der auch Goethe 1810 in seiner Vorführung Siegfrieds und Brunehilds im Maskenzug der „Romantischen Poesie“ ausging.

Konnte die von Fouqué als Nibelungen-Dramatiker bewährte dichterische Kraft auch nicht die ihm fehlenden Eigenschaften eines Bühnendichters ersetzen, so war sein „Held des Nordens“ doch in jeder Hinsicht verdienstlicher als die dunkle Mystik, mit welcher der Königsberger Zacharias Werner (1768—1823) in dem Doppeldrama „Die Söhne des Thales“ (1803) den Untergang der Templer und im „Kreuz an der Ostsee“ (1806) die Bekehrung der heidnischen Preußen behandelte und mit der Aufführung seiner Tragödie „Martin Luther oder die Weihe der Kraft“ in Berlin 1805 einen großen Theatererfolg errang. Den geschichtlichen Personen und Vorgängen wurde das Stück so wenig gerecht, daß er gar nicht nötig gehabt hätte, nach seinem 1811 in Rom erfolgten Übertritt zum Katholizismus seinem früheren Werke eigens eine „Weihe der Unkraft“ folgen zu lassen. Mit seinen Predigten hatte der in den Priesterstand Getretene während des Wiener Kongresses größere Erfolge als mit seinen späteren Dichtungen. Seine Bekehrung war gewiß aufrichtig, und gerade die wüste Sinnlichkeit, die ihn früher aufstachelte, mag dazu beigetragen haben, daß der Sündenbelastete im Schoße der katholischen Kirche Reinigung und Beruhigung suchte. Aber die Art, wie er sein Christentum nun zur Schau trug und anderen aufdrängen wollte, mußte Abneigung gegen ihn hervorrufen. Seiner dichterischen Begabung hatte selbst Goethe Teilnahme entgegengebracht, und in Weimar ist 1809 Werners berühmtestes Werk, die einaktige Schicksalstragödie „Der vierundzwanzigste Februar“, entstanden und am 24. Februar 1810 zum erstenmal aufgeführt worden.

Von diesem Stücke Werners, nicht von Schillers „Braut von Messina“, geht die Schicksalstragödie aus. Als ihre Hauptvertreter gelten der nüchtern berechnende Weißenfelser Advokat Adolf Müllner mit seinem „Neunundzwanzigsten Februar“ (1812), der zuerst 1813 in Wien aufgeführten, maßlos bewunderten „Schuld“ und dem „König Yngurd“, neben Müllner der dilettantische Freiherr Ernst von Houwald aus der Niederlausitz mit den Trauerspielen „Das Bild“ (erste Dresdener Aufführung 1820) und „Der Leuchtturm“. Nur in seinem Jugendwerke, der „Ahnfrau“, hat auch Grillparzer die Schicksalstragödie gepflegt, für deren schlimmste Ausgeburt, eben Müllners „Schuld“, selbst der spätere satirische Vernichter der ganzen Gattung, Graf Platen, sich in seiner Jugend begeisterte. Schon in Werners Tragödie ist es statt eines gewaltigen Verhängnisses der alberne Zufall, der, undichterisch ausgeklügelt, an einem bestimmten Unglückstage mit bestimmter Waffe das Unheil herbeiführen muß. Werner weiß freilich als begabter Dichter ein stimmungsvolles Grausen zu erregen, wenn die in äußerste Not geratenen Alten in der abgelegenen Alpenhütte den reichen Fremden überfallen, um im Gemordeten den eigenen Sohn zu erkennen. Sein Drama ist technisch eine hervorragende Leistung, und das Verbrechen ist die eigene That der Alten. Bei Müllner geht das Wesen der Tragödie verloren, indem gegenüber dem voraus verhängten Zufall die eigene sittliche Verantwortung und Thatkraft schwindet. Seine Werke entsprechen der dumpf-lähmenden Reaktionszeit.

Während diese dramatischen Mißgeburten sich rasch und beifallgekrönt über alle deutschen Theater verbreiteten, fand der einzige Dichter, der in die durch Schillers Tod entstandene Lücke zu treten berufen war, für seine gewaltigen Werke weder die notwendige Teilnahme der Bühnen noch auch nur die der Leser. Abseits, wie der Tote am Wansee ruht, so ging Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist (geb. am 18. Oktober 1777 zu Frankfurt a. O.) auch im Leben seine eigenen Wege. Nachdem er als Leutnant seinen Abschied genommen, wollte er im Studium der

Mathematik und kantischen Philosophie sich die harmonische Ausbildung aneignen, wie Schillers „ästhetische Briefe" und Goethes „Meister" sie als höchstes Ziel des Individuums aufgestellt hatten. Aber gerade ihm, bei dem schon früh ein krankhaftes Ringen mit der Alltäglichkeit des Daseins und Lebensüberdruß zu Tage treten, wäre die Erreichung solches Zieles kaum unter den günstigsten Bedingungen möglich gewesen. Goethe in seinem untrüglichen Gesundheitsbedürfnis scheute trotz des „reinsten Vorsatzes einer aufrichtigen Teilnahme" vor dem Krankhaften in Kleists Wesen zurück, als dieser nach seiner ersten Pariser Reise und dem idyllischen Naturleben auf einer Aarinsel bei Thun 1802 nach Weimar kam. Kleist aber brütete damals schon über dem Werke, durch das er „Goethe den Kranz von der Stirn reißen" wollte.

Ein Jahr später führte ihn eine Fußreise ein zweites Mal nach Paris. In Verzweiflung über das Mißlingen seiner dichterischen Arbeiten wollte er als gemeiner Soldat im französischen Heere den Feldzug gegen England mitmachen, „über dem Meer das unendlich prächtige Grab zu finden". Gebrochen an Leib und Seele, kehrte er nach Berlin zurück, nun mürbe genug, um den Familienwünschen gemäß sich mit einer kleinen Anstellung bei der Domänenkammer zu Königsberg zu bescheiden. Da riß die Sturmflut, die von Jena aus bis in die äußersten Winkel der Monarchie brandete, den Gescheiterten noch einmal aus seiner Verborgenheit. Durch ein Mißverständnis ward der frühere Leutnant in französische Kriegsgefangenschaft abgeführt und erlangte erst nach einiger Zeit durch die Bemühungen seiner Stiefschwester Ulrike, seiner treuen Genossin in allen Nöten, die Freiheit wieder. Noch im September 1807 kam er nach Dresden.

Kleists Aufenthalt in **Dresden**, wo das **Körnersche** Haus seit Schillers Tagen den litterarischen Mittelpunkt bildete, ist der lichte Höhepunkt in seinem düsteren Leben. Hier machte er die für seinen Nachruhm so wichtige Bekanntschaft Tiecks, dem wir die Erhaltung von Kleists letzten Dramen und die erste Sammlung seiner „Schriften" (1826) danken. In Dresden gründete er mit Adam Müller, der hier seine „Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Litteratur" gehalten hatte, 1808 als „Journal für die Kunst" den „**Phöbus**", der ihm die Mittel zu einem unabhängigen Leben und Schaffen sichern sollte. Leider endete er schon mit dem zwölften Hefte, obwohl Kleist in ihm von seinem Besten mitteilte.

Bis dahin hatte Kleist selbst nur sein in der Schweiz vollendetes Trauerspiel „**Die Familie Schroffenstein**", das Romeo- und Julia-Thema in deutschen Ritterzeiten, herausgegeben (1803). Adam Müller ließ 1807 Kleists Umsetzung der übermütigen Molièreschen „**Amphitryon**"-Komödie in romantische Mystik folgen. All die Jahre hindurch hatte Kleist an der Ausführung der historischen Tragödie von dem Tode des sizilianischen Normannenherzogs „**Robert Guiskard**" als seinem Hauptwerk gearbeitet. Wieland rief, als er bei Kleists Aufenthalt in Osmannstädt einige Szenen kennen lernte, die Geister von Äschylos, Sophokles und Shakespeare hätten sich zu dieser Dichtung geeinigt. Aber eben die Unlösbarkeit der selbstgestellten Aufgabe einer Verschmelzung Shakespeares und der antiken Tragödie trieb Kleist in Paris zu seinem Verzweiflungsausbruch und zur Vernichtung der Arbeit. Nur die im „Phöbus" mitgeteilten Eingangsszenen sind erhalten. Das Volk als Chor, wie Schiller es in der Rütliszene eingeführt hat, sollte im „Guiskard" etwas mehr antik stilisiert hervortreten, während das Ganze als Charaktertragödie in gewaltigen Zügen geplant war. Den „Phöbus" eröffnete ein „organisches Fragment" aus dem Trauerspiel „**Penthesilea**", das dann vollständig noch 1808 bei Cotta herauskam, dem es aber so mißfiel, daß der eigene Verleger sein Bekanntwerden zu hindern suchte. Und doch glaubte Kleist hier sein innerstes Wesen ausgeatmet zu haben; „der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele liegt darin". Wie im „Amphitryon" hatte er auch in der „Penthesilea" die antiken Gestalten ins Romantische übersetzt. Die nach antiker Sage von Achilles vor Troja erschlagene Amazonenkönigin liebt bei Kleist den Peliden und ermordet ihn, da sie sich von ihm verhöhnt glaubt, ja sie zerreißt ihn mit eigenen Zähnen, um nach solcher Raserei sich selbst durch bloßen Willensakt zu töten. Das pathologische Element der Kleistischen Dichtung ist hier allerdings bis zum Unerträglichen gesteigert. Aber in diese, die Einheit von Ort und Zeit wahrende Leidenschaftstragödie ist auch die ganze Fülle eigenartigster Kleistischer Poesie gebannt. Und der Dichter des Schrecklichen hat in seiner Königsberger Zurückgezogenheit neben „Amphitryon", „Penthesilea" und Novellen auch eins der besten deutschen Lustspiele geschrieben.

Ein Kupferstich nach Debucourts Gemälde „La cruche cassée“ hat Ludwig Wieland und Heinrich Geßner, die Söhne der beiden berühmten Dichter, Zschokke und Kleist zu einer Wette angeregt, den Vorwurf in dichterischem Wettkampf zu behandeln. Am 2. März 1808 ist Kleists einaktiges Verslustspiel „Der zerbrochene Krug“ in Weimar gespielt und — ein im herzoglichen Hoftheater noch nie erlebtes Ereignis — ausgepfiffen worden. Und das war die einzige Aufführung eines seiner Stücke, die bei Kleists Lebzeiten stattfand.

Nicht mit Unrecht zürnte der unglückliche Dichter dem Bühnenleiter Goethe, der durch eine Zerreißung in drei Aufzüge den kunstvollen Aufbau der sich trotz aller Winkelzüge des Richters Adam einheitlich steigernden Spannung zerstört hatte. Von Kleist war die an sich dramatische Form der Gerichtsverhandlung, wie sie schon im alten Fastnachtsspiel bevorzugt erscheint, aufs glücklichste verwendet worden. Die lebensvoll scharf charakterisierten Personen führen einen Dialog, der als Beweis zu gelten vermag, daß nicht der Vers es ist, der die Natürlichkeit der Sprechweise beeinträchtigt. An die besten Meisterbilder niederländischer Malerei, die mit frisch-derbem Humor auch das niedrig Komische und Gewöhnliche in den Bereich der Kunst zu erheben wissen, erinnert der Streit um den in Evchens Zimmer zerbrochenen Krug, welcher schier das liebende Paar scheidet, zuletzt aber doch dazu dient, den sündigen Richter zu entlarven.

Neben dem Lustspiel und der „Penthesilea“ brachte der „Phöbus“ von Kleistischen Dichtungen noch die Novelle „Die Marquise von O.“ und einen Teil von „Michael Kohlhaas“, auch schon einzelne Szenen aus dem großen historischen Ritterschauspiel „Das Kätchen von Heilbronn oder die Feuerprobe“. Vollendet erschienen dann 1810 sowohl das „Kätchen“ als mit anderen „Erzählungen“ vereint auch die geschichtliche Novelle von dem Pferdehändler Kohlhaas, der aus beleidigtem Rechtsgefühl im Kampfe um dies sein Recht Räuber und Mordbrenner wird. Wenn nicht im zweiten Teil der Erzählung spukhafte Züge die bis dahin mit tragischer Wucht und psychologischem Feinsinn geführte Handlung verwirrten, so wäre „Michael Kohlhaas“ ein unerreichtes Muster deutscher Erzählungskunst. Von allen Werken Kleists aber ist das Heilbronner Kätchen das volkstümlichste geworden.

Mit seiner ersten Braut, Wilhelmine von Zenge, hatte Kleist gebrochen, als sie ihm nicht in die Schweiz folgen wollte. Unbedingten Gehorsam forderte er auch von dem Mädchen, das in Dresden seine Liebe gewann, und eben weil er den bei ihr nicht fand, verkörperte er in Kätchens unterwürfiger Liebe zum Grafen Strahl sein Ideal weiblicher Hingabe. Märchenhafte Elemente spielten in der ursprünglichen Fassung, in welcher Kunigunde ein dämonisches Wesen war, noch mehr hinein. Aber auch ohne den schirmenden Engel ist das traumwandelnde Kätchen von wunderbar poetischem Schimmer umwoben. Mag die Lösung, welche das Waffenschmiedskind zu Kaiser Maximilians natürlicher Tochter erhebt, auch wenig glücklich sein, Szenen wie das Liebesgespräch unter dem Holunderstrauch gelingen nur einem großen Dichter.

Doch nicht für Minnekosen war die Zeit und ihr Dichter geschaffen. Mochte der junge Träumer einstens im Rheinfeldzug den Krieg und Soldatenstand verabscheut haben, seit Jena war in dem Sprößling der Kleistischen Soldatenfamilie das preußische Vaterlandsgefühl hell aufgelodert. Wie so viele, hoffte er in den Tagen, da aus Berlin eigenmächtig auszog „der mutige Schill, der mit den Franzosen sich schlagen will“, den Anschluß Preußens an das kämpfende Österreich. In dem Zusammengehen der beiden Staaten sah er das einzige Heil und kleidete seine politischen Wünsche für die Gegenwart als Dichter ein in das Bündnis, das er Hermann und Marbod zur Vertreibung der Römer schließen läßt. Noch vor Beginn des Siegesjahres von Aspern und des Tiroleraufstands hatte er „Die Hermannsschlacht“ vollendet. An der von Klopstocks Vaterlandsgefühl besungenen, uralten Rettungsschlacht (vgl. S. 466) sollte sich das lebende Geschlecht stärken zur rettenden That. Die Beziehungen auf die Gegenwart traten so deutlich hervor, daß an einen Druck des Dramas, der erst 1821 erfolgte, in der napoleonischen Zeit nicht zu denken war. Der im Freundeskreis umgehenden Handschrift setzte Kleist ein Motto vor, das für sein ganzes dramatisches Schaffen traurige Geltung hatte:

Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen,
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter verwehrt.

Die wilde Hassespoesie, die in der „Hermannsschlacht" bis zu der grausen Szene führt, in der die getäuschte deutsche Fürstin im Bärenzwinger an ihrem falschen römischen Liebhaber Rache übt, übrigens ein echt Kleistischer Zug, in dem Thusnelda ihre Familienverwandtschaft mit Penthesilea verrät, hat Kleist wie im Drama so auch in Liedern und in dem „Katechismus der Deutschen" gepflegt. „Schlagt ihn tot! Das Weltgericht fragt euch nach den Gründen nicht!" ließ er Germania allen ihren Kindern zurufen. Aber nicht minder auch den würdevollsten Ausdruck wußte wie der Dramatiker ebenso der Lyriker für die edelsten der Gefühle zu finden (vgl. das beigeheftete Gedicht von Kleist).

Nach dem Scheitern der 1809 von Österreich erregten Hoffnungen war Kleist nach Berlin zurückgekehrt. Königin Luise zeigte sich von seinen Versen zu ihrer letzten Geburtstagsfeier zu Thränen gerührt. Unter ihrem Schutze hoffte er sein neuestes Werk auf die Berliner Bühne zu bringen, aber „Der Prinz von Homburg" (gedruckt 1821) erregte bei Hofe entschiedenes Mißfallen. Umsonst suchte sein Dichter durch Herausgabe der „Berliner Abendblätter", für die er noch Aufsätze und Novellen verfaßte, bescheidenen Lebensunterhalt zu gewinnen. In einem „letzten Lied" voll stolz verhaltener und doch überquellender Seelenpein rauschte ergreifend noch einmal „der Sänger in die Saiten". Am 21. November 1811 erschoß sich Preußens größter Dichter am östlichen Ufer des Wannsees bei Potsdam. Unter Thränen begrüßte Rahel die Selbsterlösung des Freundes, der „das Unwürdige nicht duldete; gelitten hat er genug".

Erst im „Prinzen von Homburg" war es Kleist gelungen, mit geläuterter und gesammelter Kraft das lebensvolle Drama aus der vaterländischen Geschichte zu gestalten. Aus der von Friedrich II. mitgeteilten Anekdote, der Große Kurfürst habe nach dem Sieg bei Fehrbellin geäußert, nach der Strenge des Kriegsgesetzes hätte der Prinz von Homburg durch seinen befehlswidrigen Angriff eigentlich das Leben verwirkt, er aber danke Gott für einen so siegbringenden Helfer, schuf Kleist den tragischen Konflikt. Homburgs Todesfurcht hat am preußischen Hofe wie später bei der Kritik starkes Ärgernis erregt. Aber eben nicht nach dem Ehren- und Standeskodex, nicht „starr wie die Antike" stellt Kleist seinen menschlich fühlenden, menschlich handelnden Helden zur kalt staunenden Bewunderung hin. In harter Schule muß er wie das Geschlecht in des Dichters eigenen Tagen erst dazu erzogen werden, die persönliche Willkür dem Dienst des großen Ganzen unterzuordnen, das eigene Selbst dem Heil des Vaterlandes zum Opfer zu bringen. Der so der begehrenden Natur und ihrer Schwäche abgerungene Sieg des Geistes enthält in sich die Gewähr des Sieges über jeden Feind des Vaterlandes. Das Drama wurde so zur dichterischen Verherrlichung des auf strenger Pflichtenforderung aufgebauten brandenburgischen Soldatenstaates selbst.

Alle Vorzüge der Kleistischen Dichtung, des geborenen, aber nur Schritt für Schritt gereiften Dramatikers, die scharf charakterisierende Sprache mit ihrer kühnen und doch anschaulichen Umsetzung der Begriffe in Bilder, die Shakespearische Freiheit des dramatischen Verses, die realistische Ausgestaltung des Einzelnen neben träumerischer Weichheit, der edle, nach dem Höchsten ringende Sinn, die männliche Entschlossenheit wie der tiefe Seelenschmerz des im Lebenskampf todwund gewordenen Menschen, die innigste Heimatsliebe und der treue Glaube an des Vaterlandes Zukunft wirken einträchtig zusammen in dem machtvoll mit sicherer Heldenkraft sich entwickelnden Drama. Nicht Kleist selbst sollte mehr schauen, was er ersehnt hatte. Aber wie er nach seinem Tode als der erste und gewaltigste im Gefolge des auch von ihm nicht erreichten Schiller dem deutschen Drama voranschwebt, so schreitet der Dichter der „Hermannsschlacht" und des „Prinzen von Homburg" den Sängern der Befreiungskriege voraus.

Als endlich am 3. Februar 1813 von Breslau aus des Königs „Aufruf an mein Volk" erging, da waren es mit der von der Dichtung begeisterten Jugend die romantischen Dichter selbst, die als die ersten das Wort der Schillerschen „Jungfrau" von dem unschuldig, heilig, menschlich guten Kampf ums Vaterland durch die That bewährten und die Nation lehrten, daß sie „ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre".

d die Welt, ein Wetterstürme,
Raub der Flammen sein;
geboren, sie zu schirmen:
wie die Asche weihen.
lst noch, auf der Hauptstadt Thürmen,
das heilige Kraft, ernennen:
Herr, wie soll sie bleiben,
den Staub zu sinken!

Mit dem Kriegeslied „Frisch auf zum fröhlichen Jagen“ führte Fouqué, der sich unter Verzicht auf seinen Offiziersrang als der erste freiwillige Jäger in seinem Kreise gemeldet hatte, seine Schar dem König nach Breslau zu, wo Professor Steffens in begeisterter Rede Studenten und Bürger entflammte und selbst in die Reihen der Kämpfer eintrat. An der Seite Fouqués, den Blücher als den „Kriegssänger unseres Heeres“ begrüßte, ritt der romantische Maler Philipp Veit, Dorothea Schlegels Sohn und Overbecks Schüler, bei Lützen „auf dem brausenden Roß in den Feind hinein“. Von Wien eilte Eichendorff in seine schlesische Heimat, sein „ganzes Sinnen, Trachten und Leben, mit allen seinen Bestrebungen, Mängeln und Irrtümern“ seinem Volke zu weihen. Im Spreewald bei den Lützowern sang er „Der Jäger Abschied“ („Wer hat dich, du schöner Wald“) wie dann bei einem schlesischen Landwehrbataillon im Volksliederton die Erstürmung Wittenbergs. Wenn bei den Lützowern sein Bataillonsführer Jahn ein besonderes Liederbuch zusammenstellte, so vermochten aus seiner eigenen Schar Eichendorff und Körner ihm die auf nächtlicher Feldwacht, „wo man nachts die Pferde der feindlichen Vorposten wiehern hört“, das Gewehr im Arme, gedichteten Lieder beizusteuern. Es bezeichnet nicht nur die anders gearteten Persönlichkeiten der Dichter, sondern die zu einem Ziele zusammenwirkenden verschiedenen Strömungen, wenn Fouqué („Gedichte vor und während des Feldzugs 1813“, „Kosakenlieder“) den König fragen läßt „Wo sind meine Jäger nun?“, während Körner ruft „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los.“



Theodor Körner. Nach dem Ölgemälde von seiner Schwester Emma Körner (1813), im Städtischen Museum zu Leipzig.

Dem einzigen Sohne von Schillers treuestem Freunde, Karl Theodor Körner (geb. 23. September zu Dresden 1791), fiel das beneidenswerte Los, daß er, wie schon Rahels Bruder, der Dichter Ludwig Robert, von ihm pries, als der typische Vertreter jener gebildeten Jugend erscheint, „die den Hörsaal und die Museen, Kunst und Wissenschaft verließ, um das Vaterland mit Blut und Leben zu verteidigen“. Da Körner 1811 als duelleifriger Senior der thüringischen Landsmannschaft in Leipzig relegiert und damit vom Besuch aller deutschen Universitäten ausgeschlossen worden war, hatte er sich nach Wien begeben, wo er nach dem Bühnenerfolg seiner Lust- und Singspiele, vor allem aber des patriotischen, an Anspielungen auf die Zeitgeschichte reichen Trauerspiels „Zriny“ (erste Aufführung 30. Dezember 1812) als kaiserlicher Theaterdichter — sein Vorgänger in dem Amte war Kotzebue gewesen — angestellt wurde. Aber

der glückbegünstigte junge Dichter und Bräutigam zögerte, als aus dem Norden die Flammenzeichen aufloderten, keinen Augenblick, in Lützows Freischar einzutreten, während er in seiner sächsischen Heimat als Deserteur ausgeschrieben wurde. Der Vater Körner billigte nicht nur des Sohnes That, er verfaßte sogar trotz des Bündnisses seines Königs mit Napoleon selber eine patriotische Flugschrift „Deutschlands Hoffnungen". Schon bei dem verräterischen Überfall von Kitzen wurde Körner als Lützows Adjutant schwer verwundet. Am 26. August 1813, nachdem er kurz vorher noch sein „Schwertlied" vollendet hatte, ist im Einhauen von „Lützows wilder verwegener Jagd" bei Gadebusch im Mecklenburgischen der Sänger von „Leier und Schwert" erschossen worden. Unter einer Eiche bei Wöbbelin senkten die trauernden Kameraden ihren jungen Sänger und Helden ein, sein Wort im Herzen: „Wachse du Freiheit der deutschen Eichen, wachse empor über unsern Leichen".

Allein nicht bloß in Lützows schwarzer Rächerschar erklangen seine begeisternden, schwungvollen Lieder. Aus seiner eigenen Sammlung vom Frühjahr 1813 („Zwölf freie deutsche Lieder") und aus der 1814 von seinem schmerzgebeugten Vater besorgten („Leyer und Schwert") gingen sie, von Karl Maria von Webers Tönen getragen, über in den Besitz der ganzen deutschen Jugend und leben in ihr fort. Es ist nur natürlich, daß auch Körners übrige Dichtung vom Ruhmesstrahl des Freiheitskämpfers verklärt ward. Der musikalische Sohn des Körnerschen Hauses war unter dem Eindruck von Schillers Dichtung herangewachsen. Seine mit spielender Leichtigkeit geschaffenen Jugendwerke zeigen Lebhaftigkeit und Anmut. Hervorragende dichterische Begabung würde der Wiener Theaterdichter in reiferen Jahren jedoch kaum entwickelt haben. Aber auch die Litteraturgeschichte darf Uhlands schönes Wort sich als endgültiges Urteil über ihn aneignen:

Wohl wieget eines viele Thaten auf:
Das ist um deines Vaterlandes Not der Heldentod.

Mit beinahe neidischer Wehmut blickte auf Körner, den edlen Zweig in Deutschlands Siegeskrone, der an Liebe und Freuden verwaiste Göttinger Privatdozent Ernst Konrad Friedrich Schulze. Mitgefochten hatte auch er, mitten in der Arbeit an seinem umfangreichen Epos „Cäcilie", das zugleich seine verstorbene Geliebte und den Sieg der christlichen Deutschen über die Odhin anbetenden Dänen verherrlichen sollte. Im Felde zog er sich die Lungenkrankheit zu, welcher der Neunundzwanzigjährige in seiner Vaterstadt Celle 1817 erlag, als ihn eben die Nachricht beglückte, daß er mit den strenggebauten Stanzen seines romantischen Feenmärchens „Die bezauberte Rose" den vom Verlag des Taschenbuchs „Urania" ausgesetzten Preis errungen habe. Mit letzter Kraft hatte der sanfte melancholische Sänger noch seine von jugendlicher Lieblichkeit, weichem Leben und Weben der Phantasie umstrahlte Erzählung von Liebes- und Liedesmacht geschaffen, auf lange hinaus ein Lieblingswerk eines großen Teiles der deutschen Leser.

Wie Fouqué, Körner, Eichendorff, Ernst Schulze, so haben der Germanist und Turner Maßmann, der Maler Ludwig Grimm, der Münchner „Fragmentist" Jakob Philipp Fallmerayer und von romantischen Dichtern auch noch Wilhelm Müller, Friedrich Förster, der schon als Theologiestudent in Jena seine Freunde zur Teilnahme an einem etwa ausbrechenden Befreiungskampf vereidigt hatte und zu seinem „Schlachtenruf und Schlachtengesang" von Blücher selbst eine Art Vorwort erhielt, Graf Löben, Varnhagen von Ense, Wilhelm Häring, Friedrich August von Heyden mitgefochten. Immermann hat wenigstens im letzten Feldzug „den Krieg und die Schlachten kennen gelernt", während der blutjunge Graf Platen und der Germanist Schmeller als bayrische Offiziere wohl Haßeslieder gegen die Franzosen dichten, aber auch 1815 nicht wirklich an den Feind kommen konnten. Den kriegerischen Sängern gesellte sich schon 1813 auch der bayrische Kronprinz Ludwig selber, den es drängte, mit „Teutschlands Söhnen zu der Völkerschlacht" zu ziehen, nachdem er selbst in der schmählichen Rheinbundzeit nie seine teutsche Gesinnung verhehlt hatte. A. W. Schlegel war im Hauptquartier des schwedischen Kronprinzen, Arnim leitete den von Niebuhr gegründeten „Preußischen Korrespondenten" im steten Kampfe mit der engherzigen Berliner Zensur. In ihm hat er Fichte den tiefempfundenen Nachruf gewidmet, als der „mutigste Bestreiter schlechter Zeit", dem man es verwehrt hatte, als Feldprediger mit auszuziehen, dem Spitalfieber erlag. Brentano dichtete zwei Festspiele, in deren erstem: „Viktoria und ihre Geschwister", er

„Wallensteins Lager“ nachahmte, während er im zweiten seine poetische Vorliebe für den Rhein nun auch patriotisch gestaltete. Der Preis des deutschen Rheines war zuerst von den Jünglingen des Göttinger Hains gesungen worden. Mit warmherzigen „Vaterländischen Gedichten“ nahmen die Brüder Stolberg auch jetzt (1815) an der Bewegung teil, welche die unklare Vaterlandsschwärmerei ihrer Jugend in die befreiende That umsetzte. Aber auch die ältere Klopstockische Odenform findet in den „Kriegsgesängen“ des patriotisch wirkenden Staatsrats Friedrich August von Stägemann, eines der wackersten Mitarbeiter Hardenbergs, wieder Verwertung, während die als Kennzeichen der Romantik geltende Sonettform einen ganz neuen, bedeutenden Inhalt gewinnt in den „Geharnischten Sonetten“ Friedrich Rückerts. Unter dem Decknamen Freimund Reimar hat er die siebenundsechzig Sonette seinen „Deutschen Gedichten“ (1814) eingereiht, denen er noch die aristophanischen Komödien „Napoleon“ folgen ließ. Von der Schande seines Volkes, „das seine Freiheit nicht darf denken wollen“, bis zur Heimholung der geraubten Viktoria des Brandenburger Thores durch Blücher gibt der reimgewandte Dichter in seinen formstrengen Sonetten den wechselnden Gefühlen kunstvollen Ausdruck. Der warme Herzenston aber, der dem Gefühle all der Tausende einfach und ergreifend Worte lieh, der klang zwei anderen Dichtern in herrlichen, unveraltenden Liedern aus tiefer, treuer Seele: Arndt und Schenkendorf.


Ernst Moritz Arndt. Nach der Lithographie von R. Wildt (Gemälde von J. Roeting), wiedergegeben in W. v. Seydlitz, „Historisches Porträtwerk“.

Zwar nicht selber mitkämpfen konnte der durch ein Duell seiner rechten Hand beraubte Max von Schenkendorf (1783—1815), aber mit ins Feld gezogen ist er doch, um wenigstens mit Wort und Schrift aus dem Kriegstreiben selbst heraus zu wirken. Er war der erste Dichter, der dem Wunsche Ausdruck gab, den erst Fürst Bismarck uns erfüllen sollte: der Wiederaufrichtung deutschen Kaisertums. Wie er das Lied zum Preis der deutschen Städte sang und den freien Bauernstand rühmte, aus dem ein frischer Quell in Adels Schloß und Bürgers Haus stets von unten aus neues Leben bringen soll, so hat er, „der Kaiserherold“, auch zuerst in Norddeutschland wieder Teilnahme für die lange vergessene alte Kaiserherrlichkeit geweckt. Nachdem der Tilsiter als Regierungsrat in Koblenz eine neue Heimat gefunden hatte, wie froh feierte da sein „Lied vom Rhein“ den glänzend befreiten Nibelungenhort, treu ergeben dem holden Engelsbild der „Freiheit, die ich meine“.

„Von Schenkendorf, der fromme und milde Max“, hatte in der deutschen Zentralverwaltung zu Frankfurt a. M. zusammen gearbeitet mit Ernst Moritz Arndt, der während der zwei Kriegsjahre neben einer ganzen Reihe von Flugschriften seine „Lieder für Deutsche“, „Kriegslieder der Deutschen“, „Deutsche Wehrlieder“ erscheinen ließ. Dem bibelfesten deutschen Streiter

waren auch die alten herzstärkenden Kirchenlieder lebendig, und ihr kräftig gottvertrauender Ton lebt in seinen vaterländischen Liedern wieder auf („Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte"; „Sind wir vereint zu guter Stunde"). Das Beste in der massenhaften Lyrik der Befreiungskriege hat doch Arndt geschaffen. Wie Attinghausens Mahnung und der Rütlischwur klang auch seine Frage nach des Deutschen Vaterland Jahrzehnte lang durch des zersplitterten Volkes Fest- und Werkeltage hindurch, bis der Sturmwind eines neuen Krieges uns das Grenzland zurückbrachte, das „der Welschen schleichende List" unserer ohnmächtigen Zwietracht abgewonnen hatte. Was die allgemeine Wehrpflicht auch für die sittliche Kräftigung bedeute, predigte er in der Schrift „Das preußische Volk und Heer", die Rückforderung der geraubten Westmarken in der Flammenmahnung „Der Rhein, Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze".

Und in dem Verlangen nach einer der Opfer würdigen Neugestaltung ging mit dem markigen Pommern der leidenschaftliche Görres Hand in Hand. Vom Anfang 1814 bis zur Unterdrückung im Januar 1816 gab er in seiner Vaterstadt Koblenz den „Rheinischen Merkur" heraus, dem seine Leitung den Ehrentitel der sechsten europäischen Großmacht erwarb. Die Wiedererrichtung eines Deutschen Reiches, von der in trübster Zeit die Heidelberger Freunde geträumt hatten, jetzt wurde sie als politische Forderung in den Sturmesblättern des „Rheinischen Merkur" ausgesprochen. Das Deutschtum hatte in den bereits stark französierten Rheinlanden keinen gewaltigeren Vorkämpfer als Görres, bis die Reaktion ihn aus seiner Heimat vertrieb und der Vertriebene mit dem Heimatboden auch das nationale Fühlen verlieren sollte. Aber im Sommer 1814 und 1815, da regte sich an dem endlich wieder deutsch gewordenen Rheine überall frisches Leben. Arndt selbst hat es als einen bedeutenden Augenblick empfunden, als er im Juli 1815 im Kölner Dom „die beiden deutschen Großen", den Freiherrn vom Stein und Goethe, nebeneinander stehen sah. Sie wußten jeder des anderen Art so gut zu würdigen, daß Goethe den geistigen Anreger und Führer des Befreiungskampfes Deutschlands noch nach Jahren als einen Stern pries, „den ich bei meinem Leben nicht möchte hinabgehen sehen". Und der sonst nicht eben schonende Freiherr mahnte seine Freunde, aus Rücksicht auf Goethe nicht von Politik zu sprechen. „Wir können ihn da freilich nicht loben, aber er ist doch zu groß." Allein nicht nur seinen „Hermann" hatte Goethe mit der Mahnung, entschlossen „für Gott und Gesetz, für Eltern, Weiber und Kinder gegen den Feind" zusammenzustehen, schon im Geiste des einfachen Landwehrmannes von 1813 sprechen lassen. Sein Mißtrauen gegen die Kraft der Deutschen hatte er noch 1814 eigens gesühnt durch die Dichtung seines von Iffland angeregten Festspiels „Des Epimenides Erwachen", das am Jahrestag des ersten Pariser Einzugs, am 30. März 1815, nach mannigfachem Zögern und engherzigen Bedenklichkeiten in Berlin aufgeführt wurde.

Einer allgemeinen Wirkung des Festspiels stand freilich und steht auch heute noch seine allegorische Einkleidung im Wege. Nur Einzelheiten ergreifen unmittelbar, wie der von den Genien gespendete Trost:

> Pfeiler, Säulen kann man brechen,
> Aber nicht ein freies Herz.

Und nachdem die vom Dämon gefesselten Genien Liebe und Glaube von der Hoffnung befreit sind und der Jugendfürst (Blücher) den dem Abgrund kühn entstiegenen Dämon der Unterdrückung zum Abgrund zurückgezwungen hat, tönt machtvoll wie eine stolze Nationalhymne der Siegeschor:

> So rissen wir uns ringsherum
> von fremden Banden los!
> Nun sind wir Deutsche wiederum,
> nun sind wir wieder groß.

> Wer dann das Innere begehrt,
> der ist schon groß und reich;
> zusammen haltet euren Wert
> und euch ist niemand gleich.

X. Vom Ende der Befreiungskriege bis zur Gegenwart.

Zum zweitenmal waren die preußischen Scharen siegreich in Paris eingerückt. Und während die russischen Gardeoffiziere, die seit Katharinas Tagen nur eine französische Bildung kannten, sich den politischen Ideen der Besiegten zugänglich erwiesen, blieben die von den Lehren Kants, Fichtes, Schillers begeisterten deutschen Jünglinge den Idealen treu, mit denen sie in den heiligen Kampf gezogen waren. In Paris selbst empfing der Kompanieführer Eichendorff sein von Fouqué herausgegebenes Erstlingswerk „Ahnung und Gegenwart“ aus den Händen Gneisenaus, der sich den romantischen Dichtern überhaupt freundlich gesinnt erwies. Jakob Grimm kam an den „verwünschten Ort“ zur Rückerstattung der aus Preußen geraubten Handschriften. Und wie er auf der Fahrt durchs Elsaß Sprache, Sitten, Trachten, Hausgerät und Stubeneinrichtung sich anschaute, rief er aus: „Die Elsässer sind und hören uns von Gott und Rechts wegen. Darum sollen wir warten, bis ein gutes Schicksal uns mit Ehren zu ihnen und sie zu uns führe.“ Zu gleicher Zeit schrieb Leutnant Platen zu Dieuze in sein Tagebuch: „Es ist himmelschreiend, daß man Lothringen, diese ursprünglich deutsche Provinz, nicht wieder mit unserem Reich vereinigt, sowie auch Elsaß.“ Aber es sollte noch mehr als ein halbes Jahrhundert vergehen, ehe „der rechte Zeitpunkt“, den Platen bereits gekommen wähnte, diese Wünsche erfüllte. Bei dem großen Feste des Wiener Kongresses, da schlugen sich, wie ein Xenion Goethes spottete, „als die Fische gesotten waren“, die gröbsten der Gäste durch „und fraßen's den andern vom Maule“.

Schon gleich nach der Leipziger Schlacht hatte Goethe in einer Unterredung mit dem Jenenser Geschichtsprofessor Luden den Vorwurf politischer Gleichgültigkeit zurückgewiesen. Aber er sehe nur Befreiung von einem fremden Joche, nicht vom Joche der Fremden; an Stelle der Franzosen wimmle es nun von Kosaken und Baschkiren, Kroaten und Magyaren. In Wien ging durch die Gestaltung des Deutschen Bundes die eine Befürchtung Goethes, durch die Karlsbader Beschlüsse nicht lange darauf auch seine zweite in Erfüllung, die Führer im Kampfe gegen Napoleon würden bald denen mißfallen, welche die Throne umgeben, und als Vertreter der Hütten alles gegen sich haben, was groß und vornehm in der Welt sei. Schon bei der zweiten Wiederkehr des Tages der Leipziger Schlacht hatte Uhland gesungen, daß, „wenn heut ein Geist herniederstiege“, er die Völker und die „Fürstenrät' mit trübem Stern auf kalter Brust“ an die große Zeit erst erinnern, es allerwärts untröstlich finden müßte. Und sechs Jahre später schrieb Prinz Wilhelm, der nachmalige erste Kaiser des neuen Deutschen Reiches: „Hätte die Nation gewußt, daß nach eilf Jahren von einer damals zu erreichenden und wirklich erreichten Stufe des Glanzes, Ruhmes und Ansehens nichts als die Erinnerung und keine Realität übrig bleiben werde: wer hätte damals wohl alles aufgeopfert solchen Resultates halber?“ Im Jahre 1824 hatte Theodor Körners Vater, der nach dem Kriege in den preußischen Staatsdienst übergetreten war, bereits Veranlassung zur Ausarbeitung einer Schutzschrift für die deutschen Universitäten. Und doch hatten sich diese nur zu ihrem Vorteil verändert.

Hätte Fichte, der mit den rohen Jenenser Landsmannschaften öfters aneinander geraten war, noch erlebt, wie die Deutsche Burschenschaft am 13. Juni 1815 auf dem Marktplatz zu Jena ihr schwarz-rot-goldenes Banner entfaltete, er hätte in der von ihr angestrebten patriotisch-sittlichen Hebung des Studentenlebens die Ernte seiner eigenen Aussaat gesegnet. Als zwei Jahre später beim Wartburgfest zur Feier des 18. Oktober die Teilnehmer unter anderm auch Kotzebues „Deutsche Reichsgeschichte" verbrannten, da rühmte nicht bloß der in Jena lebende Knebel einen solchen Gedanken, „der dem alten Luther im Grabe Ehre mache". Selbst der ängstliche Minister Goethe freute sich, daß die Jugend es dem Verneiner allen fremden Verdienstes, der niederträchtig vom Hohen geschrieben, endlich vergolten habe. Besser als der überbrausende „Freiheitsgesang" und die „freien Stimmen freier Jugend" (1819) der Brüder Karl und August Adolf Follen in Gießen, lehrt das noch heute gesungene „Burschen heraus" den frischen Sinn und treuen Ernst jener Jugend kennen, die gegen Zopf und Philisterei die Poesie zu Hilfe rief und, wenn es galt fürs Vaterland, bereit war „zum letzten Gang". Aber in die hoffnungsstolzen Burschenlieder klang auch schon bald des Holsteiners August Binzer Scheidegruß („Wir hatten gebauet ein stattliches Haus"). Die Ermordung des russischen Spions Kotzebue durch den unseligen Schwärmer Sand, ein Mitglied der Jenenser Burschenschaft, am 23. März 1819, lieferte Metternich den erwünschten Vorwand zur Knebelung des geistigen Lebens in Deutschland. Und die Regierung Friedrich Wilhelms III. gab sich dazu her, den Geist zu verfolgen, dem Preußen seine Rettung dankte. Arndt und Jahn wurden eingekerkert, bis an Schleiermacher, ja zu Gneisenau hinauf spritzte das Denunziantengift.

In „Ut mine Festungstid" hat Fritz Reuter, eines der vielen Opfer jener fluchwürdigen, schandbaren Verfolgung des nationalen Gedankens, erzählt, wie der Wunsch nach Deutschlands Einheit und Größe von den Spürhunden der Demagogenjagd zum todeswürdigen Verbrechen gemacht, wie die schuldlosen Jünglinge von Kerker zu Kerker geschleppt, um Gegenwart und Zukunft betrogen wurden. Wenn der mecklenburgische Humorist auch nicht entflammen kann und will, wie es Silvio Pellico, der den italienischen Einheitsgedanken in österreichischen Gefängnissen büßende Märtyrer, in „Le mie prigioni" that, so ist doch auch Reuters „Festungstid" ein litterarisches Denkmal der empörenden Unterdrückung des nationalen Freiheitsstrebens. Im geheimen lebte die Burschenschaft trotz der Demagogenhetze weiter; die Häupter des jungen Deutschland, Gutzkow und Laube, wie ihr Gegner Menzel haben das verfemte schwarz-rot-goldene Band getragen. Wohl aber brachte es die Verfolgung zuwege, daß das in den Tagen der Julirevolution hervortretende Geschlecht im Unwillen über die heimischen Zustände sich wieder völlig den von Frankreich ausgehenden Ideen hingab und bei der stürmischen Abrechnung im Jahre 1848 die zielbewußten Vaterlandsfreunde einem wüsten Radikalismus gegenüberstanden. Wenn auch in den kleineren Staaten, denen Goethes Freund Karl August — freilich gegen Goethes Rat und Neigung — mit Erteilung einer Verfassung vorangegangen war, sich ein reges parlamentarisches Leben zeigte, so trägt doch die preußische Reaktion in den Jahren der heiligen Allianz mit die Hauptschuld, daß wir Deutschen in der Entwickelung des politischen Verständnisses dauernd hinter anderen Völkern zurückgeblieben sind. Wohl hatte in eben dieser Zeit Preußen durch Gründung des deutschen Zollvereins „um das deutsche Vaterland ein Band gewunden", das, wie Hoffmann von Fallersleben spottend sang, „die Herzen hat verbunden mehr als der deutsche Bund". Doch auf der hier eröffneten Bahn vermochte es erst nach Jahrzehnten, durch Bismarcks mächtigen Genius geleitet, endlich auch zur politischen Führung der geeinten deutschen Stämme zu gelangen. Für die nächste Zeit bot die stille, nüchterne, erst für eine noch verschleierte Ferne folgenreiche Arbeit keinen Ersatz für das Scheitern der berechtigten, stolzeren Hoffnungen. Und selbst die Romantik, die durch das Beleben des Sinnes für die geschichtliche Vergangenheit der Zukunft und der Wiederaufrichtung eines deutschen Kaisertums vorarbeitete, schien bald den Druck der „Epigonenzeit" eher zu vermehren als zu erleichtern.

---

1. Die Einwirkung der Romantik auf die Wissenschaften. Der alte Goethe.

Nach Fichtes Tod stand Schleiermacher an der Spitze des geistigen Lebens in Berlin, das im Salon Rahel von Varnhagens, wo ebenso Alexander von Humboldt, Savigny und der junge Professor Ranke, Hegel und seine hervorragendsten Schüler wie Fürst Pückler und Bettina, Fouqué, Heine und Börne Anregung suchten, einen litterarisch-geselligen Mittelpunkt fand. Einen anderen bildete die von dem Kriminalrat Eduard Hitzig, dem Freunde der meisten romantischen Dichter, 1824 gegründete Mittwochsgesellschaft.

Der Orthodoxie gegenüber, wie sie bald darauf durch den Berliner Theologieprofessor Hengstenberg und seine Anhänger unduldsam vertreten wurde, erschien Schleiermacher bereits vor dem Abschluß seiner christlichen Glaubenslehre nach evangelischen Grundsätzen (1823) als der Reformator und Führer der glaubenstreuen, doch wissenschaftlich fortschreitenden protestantischen Theologie. Die Unionsbestrebungen des Königs zur Verschmelzung von Lutheranern und Reformierten hat er durch seinen Beitritt wesentlich gefördert (1817), aber unerschrocken verteidigte er gegen den oberbischöflichen Absolutismus des Landesherrn das Recht der Gemeinde und der Gewissen bis zu seinem Tode (1834). Der alte Athenäums-Mitarbeiter bewies so durch sein Wirken zur Genüge, daß die Romantik keineswegs zur religiösen Reaktion oder zum Katholizismus führen müsse, wie es ihr der alte Voß 1819 in seiner grimmen Streitschrift „Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?“ zum Vorwurf machte. Wohl aber zeigte sich die bedenkliche Verwandlung des national-christlichen Charakters der Romantik in geschichtswidrige Rückforderung abgelebter politisch-kirchlicher Zustände schon 1816 in Karl von Hallers „Restauration der Staatswissenschaft“. Nicht einmal rein litterarisch erreicht das Werk des aus Bern ausgewiesenen Konvertiten die glänzenden Schriften seines piemontesischen Gesinnungsgenossen, des Grafen Joseph de Maistre. Mit Recht fand Arnim, daß Hallers Forderung, alle politischen Rechte vom Grundbesitz abhängig zu machen und der Kirche den maßgebenden Einfluß im Staate einzuräumen, an derselben Halbheit leide wie der von Haller bekämpfte Rousseauische „Contrat social“. Aber die romantischen Politiker, an ihrer Spitze der preußische Kronprinz, ließen sich durch Hallers historischen Trugschein blenden.

Ebenfalls einer gesunden politischen Entwickelung feindlich und ungleich nachhaltiger als Hallers Staatslehre, mächtiger als die durch Schleiermacher so würdig vertretene religiöse Strömung machte sich seit Hegels Berufung an die Berliner Universität im Oktober 1818 die philosophische geltend. Durch Hegels Wirken drang die mit Kant beginnende Bewegung jetzt erst in weiteste Kreise, nachdem zwischen 1806 und 1815 die philosophischen Interessen etwas zurückgedrängt worden waren. Neben Hegel vermochte weder der 1809 auf Kants Lehrstuhl berufene Oldenburger Johann Friedrich Herbart (1776—1841), der sich mehr mit den Gegenständen und ihren Widersprüchen als mit dem Erkenntnisvermögen beschäftigte („Psychologie als Wissenschaft“, 1824), durchzudringen, noch der Berliner Privatdozent Arthur Schopenhauer (geboren zu Danzig 1788, gestorben zu Frankfurt a. M. 1860), der schon 1818 sein Hauptwerk veröffentlichte: „Die Welt als Wille und Vorstellung“.

Noch in Jena hatte Hegel in seiner „Phänomenologie des Geistes“ zuerst Fichtes subjektiven und Schellings objektiven Idealismus zu versöhnen gesucht, indem er als den eigentlichen Gegenstand der Philosophie den absoluten Geist, seine Idee und Darstellung und seine Rückkehr in sich selbst bezeichnete. In den Paragraphen der „Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundriß“ faßte er 1817 sein System zusammen, das er dann im zweijährigen Turnus seiner Berliner Vorlesungen über Encyklopädie, Logik, Naturphilosophie, Psychologie, Naturrecht, Geschichts- und Religionsphilosophie, Ästhetik und Geschichte der Philosophie entwickelte. Goethe freilich meinte trotz persönlicher Verbindung mit Hegel, nicht seine und seiner Schüler philosophische Dialektik, sondern nur das Studium der Natur, in dem „wir es mit dem unendlich und ewig Wahren zu thun haben“, könne Heil und Heilung bringen. Aber zur Mitarbeit an dem Organ der Hegelschen Schule, den „Berliner Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik“, ließ er sich durch Varnhagen doch bestimmen. Und unermeßlich war der Einfluß Hegels, da der ihm

geneigte preußische Unterrichtsminister Altenstein hinter ihm stand, um das Hegelsche System als gleichsam alleingültige Staatsphilosophie überall zur Herrschaft zu bringen, während Viktor Cousin sogar die Übertragung der Hegelschen Lehre nach Frankreich versuchte. Beinahe die gesamte deutsche Litteratur geriet auf lange Zeit hinaus unter den Einfluß der Hegelschen Ideen, die nach dem Tod des Schulhauptes (November 1831) bei seinen Schülern freilich eine überraschende Anpassungsfähigkeit an die sich widersprechendsten Richtungen offenbarten. Ward Hegel durch seine Lehre, daß das Seiende auch das Vernünftige sei, „der Philosoph der Reaktion", so entwickelten seine jüngeren Anhänger, die Hegelsche Linke, in ihrem Parteiorgan, den „Hallischen Jahrbüchern für Wissenschaft und Kunst" (1838 –43), allmählich in Religion, Politik und Litteratur radikale Anschauungen.

Dem von der Hegelschen Partei geübten „Ignorier- und Schweigsystem" gegenüber erlebte der von stolzestem Selbstbewußtsein erfüllte Arthur Schopenhauer, der Sohn der weimarischen Novellendichterin Johanna Schopenhauer, erst vom Ende der vierziger Jahre an die „den echten Werken ganz eigentümliche, stille, langsame, mächtige Wirkung". Erst seit dem Erscheinen seiner „Parerga und Paralipomena" (1851) und Richard Wagners Eintreten für seine Philosophie bestätigte auch der äußere Erfolg Goethes Weissagung aus dem Jahre 1813: der mürrische junge Sonderling, „der wächst uns allen noch einmal über den Kopf". Ja fast Modesache wurde nun seine pessimistische Philosophie, die in der Verneinung des Willens, in dem Schopenhauer das Kantische „Ding an sich" zu erkennen glaubte, die Erlösung sieht von den Leiden des Daseins. In ihrer Schilderung hat Schopenhauer hinreißende Macht der Sprache und ein Darstellungsvermögen bewährt, die ihm als Stilisten nicht bloß den ersten Platz unter den neueren Philosophen, sondern auch einen der ersten in der Geschichte der deutschen Prosa überhaupt sichern.



Arthur Schopenhauer. Nach dem Stiche von O. Schulz (Gemälde von Ruhl), in L. Schemann, „Schopenhauerbriefe", Leipzig 1893.

Wenn Schopenhauer 1818 die Eröffnung des Zugangs zu den indischen Wedas als „den größten Vorzug dieses noch jungen Jahrhunderts" rühmte, so nahm die Romantik an diesem Danke teil. Als Frucht seiner Pariser Studien konnte Friedrich Schlegel 1808 mit seinem Buche „Über die Sprache und Weisheit der Indier" den ersten deutschen Beitrag zur indischen Altertumskunde liefern. Als Professor an der neugestifteten Universität Bonn ging dann A. W. Schlegel ganz auf in den Bemühungen um Erschließung der indischen Litteratur. Durch Franz Bopps Vergleichung des Konjugationssystems des Sanskrits mit dem der jüngeren Sprachen (1816) wurde der feste Boden geschaffen, auf dem Herders geschichtsphilosophische Ahnungen zu wissenschaftlicher Erkenntnis sich verdichten konnten. Wilhelm von Humboldt entwickelte bereits 1820 die Grundzüge seines Systems der Sprachphilosophie, das sich auf der umfassendsten Einzeldurchforschung aller Sprachen der alten und neuen Welt aufbauen sollte. Während die Romantiker durch ihre Übersetzungen die erst von Herder, jetzt von Goethe neugeforderte Weltlitteratur in deutscher Sprache schufen, begann die von der Romantik ausgehende geschichtliche Ergründung des Werdens der Sprachen.

Goethe selbst hat 1818 den jungen Gießener Friedrich Diez, der als Freiwilliger mitgekämpft und es mit eigenen Dichtungen versucht hatte, auf die Erforschung der romanischen Sprachen verwiesen. Als Diez aber 1821 in Bonn, das den schlichten Mann dann bis zu seinem Tode (1876) festhielt, seine Lehrthätigkeit begann, konnte sich A. W. Schlegel ihm gegenüber rühmen, daß er in seines Bruders „Europa" zuerst die Deutschen auf die von Raynouard neu entdeckte provenzalische Poesie aufmerksam gemacht habe. Das noch völlig unbekannte altfranzösische Epos lehrte zuerst Uhland 1812 in Fouqués „Musen" kennen. Allein erst Diez hat 1836 durch seine „Grammatik der romanischen Sprachen" ihre Entstehung aus der gemeinsamen lateinischen Muttersprache dargelegt und damit in Deutschland wie in Frankreich den Boden für die in der Folge so eifrig betriebene Pflege der neueren Philologie geschaffen. Indessen ward Diez' romanische wie des Steiermärkers Franz von Miklosich „Vergleichende Grammatik der slawischen Sprachen" (1852) nur möglich auf Grundlage der bahnbrechenden Grimmschen Arbeiten.

Die germanistischen Studien hatten sich seit Görres' ersten Vorlesungen in Heidelberg rasch entwickelt. Wie August Zeune 1814 in seiner Übersetzung des Nibelungenliedes den Kampf gegen den französischen Schlangenkaiser mit Siegfrieds Besiegung des Lindwurms verglich, so haben die erregte vaterländische Stimmung und die auf Erkenntnis des deutschen Altertums gerichteten Bestrebungen sich wechselseitig gefördert. Aber die wohlmeinenden Bemühungen von Gräter, Friedrich Heinrich von der Hagen, A. W. Schlegel, Görres, Docen, Zeune konnten den Brüdern Grimm, die eine Geschichte der altdeutschen Poesie aus den ungetrübten Quellen herstellen wollten, nicht genügen. Sie erkannten, daß nur aus der selbstlos hingebenden Liebe an das Einzelne und aus streng methodischer Arbeit das Große und die wahre Erkenntnis hervorzugehen vermöge. 1819 konnte Jakob Grimm den ersten Band seiner historischen „Deutschen Grammatik", 1829 Wilhelm seine Sammlung der Zeugnisse für „Die deutsche Heldensage" veröffentlichen. Als gemeinsame Arbeit beider Brüder erschien 1854 der erste Band von ihrem „Deutschen Wörterbuch", dazwischen fällt Jakobs Bearbeitung der „Deutschen Rechtsaltertümer" und der „Deutschen Mythologie".

Auch politisch waren die Brüder, sehr gegen ihren Willen, 1837 hervorgetreten. Die Abneigung ihres Landesherrn hatte 1830 seine zwei besten Unterthanen gezwungen, von Kassel einer Berufung an die Universität Göttingen zu folgen. Als der König von Hannover rechtswidrig die Verfassung aufhob, hielten die Brüder Grimm mit ihren Freunden, den Historikern Dahlmann und Gervinus, dem Physiker Wilhelm Weber, dem Juristen W. E. Albrecht und dem Orientalisten Heinrich Ewald, an ihrem beschworenen Verfassungseide fest, was ihnen Absetzung und Landesverweisung zuzog. Mit einem Motto aus den Nibelungen: „War (wohin) sint die eide komen?" leitete Jakob seine Rechtsverwahrung gegen den königlichen Eidbruch ein, eine politische Schrift, die an Adel der Gesinnung und ergreifender Einfachheit der Sprache kaum ihresgleichen hat. Das Studium der deutschen Vorzeit war für Grimm eben nicht eine Sache der bloßen Gelehrsamkeit. Die wissenschaftliche und die politische That, sie fließen bei ihm aus ein und derselben Quelle, dem unerschütterlich treuen, dem lautersten Charakter des Menschen. Hier wie dort leitet ihn die Liebe zu seinem deutschen Volke, für dessen heiligste Güter er arbeitet, handelt und duldet. Die Göttinger Sieben haben als unbeugsame Rechtszeugen ganz Deutschland ein großes und auch wirklich eindrucksvolles Beispiel gegeben. Es bleibt eine der schönsten Handlungen Friedrich Wilhelms IV., daß er, dem Drängen Bettina von Arnims nachgebend, 1841 die Brüder nach Berlin berief, das dann ihr ständiger Wohnsitz wurde. In Berlin hatte Karl Lachmann die Grundsätze der Wolfischen Homerkritik schon 1816 in übertreibender Einseitigkeit auf das Nibelungenlied anzuwenden gesucht, während in München der treffliche Oberpfälzer Andreas Schmeller nach einem bewegten Leben, das ihn als Soldat nach Spanien und als Schüler Pestalozzis in die Schweiz geführt hatte, zwischen 1827 und 1837 sein groß angelegtes und musterhaft durchgeführtes „Bayerisches Wörterbuch", das Vorbild für alle dialektischen Arbeiten, schuf. In der persönlichen Freundschaft zwischen Jakob Grimm und Schmeller trat die Gemeinsamkeit des auf verschiedenen Wegen im Norden wie im Süden des Vaterlands erstrebten Zieles erfreulich hervor.

Wie Diez, die Germanisten Lachmann (als Übersetzer Shakespeares), Wilhelm Wackernagel, Simrock, Schmeller, Hoffmann von Fallersleben nebenbei auch dichterisch thätig waren,

so machte sich der Einfluß der von der Romantik ausgehenden deutschen Altertumsstudien auf die neuere deutsche Dichtung fortdauernd in stärkster Weise geltend. In späterer Zeit haben Simrock und Jordan als Erneuerer des altdeutschen Epos, Hertz, Scheffel, Freytag, Dahn und Richard Wagner durch ihre Werke Zeugnis abgelegt von der dichterischen Fruchtbarkeit der germanistischen Wissenschaft. Ihren Zusammenhang mit den allgemeinen geschichtlichen Studien zeigt der vom Freiherrn vom Stein ausgehende Plan, für den die Grimms auch Goethe zu erwärmen suchten: die Gründung einer großen deutschen Gesellschaft für Erforschung deutscher Geschichte. Die 1826 unter der Leitung von Georg Heinrich Pertz beginnende Sammlung deutscher Geschichtsquellen in den „Monumenta Germaniae historica“ war das Ergebnis dieser Steinschen Pläne. Während Gottfried Hermann in Leipzig durch seine textkritischen und metrischen Arbeiten, August Boeckh in Berlin und Otfried Müller in Göttingen durch Untersuchungen über die politische und poetische Entwickelung der Griechen das von Heyne und Wolf begonnene tiefere Eindringen in das klassische Altertum weiter förderten, begann unter der unmittelbaren Einwirkung der Romantik die große Periode der deutschen **Geschichtschreibung**, die zugleich eine Fortbildung des deutschen Prosastils bedeutet.

Im unmittelbaren Zusammenhang mit der Germanistik steht **Karl Friedrich Eichhorns**, des späteren preußischen Ministers, „Deutsche Staats- und Rechtsgeschichte“ (1808—23), von der Jakob Grimm einen neuen Aufschwung der Wissenschaft des deutschen Rechts rühmte, wie Savignys Werk (vgl. S. 644) ihn ähnlich für die Geschichte des römischen bewirkte. In seiner früh begonnenen „Geschichte Dänemarks“ hat der Wismarer **Friedrich Christoph Dahlmann** (1785—1860) an einer sagenhaften Urgeschichte kritische Quellenforschung geübt, für die der Holsteiner **Barthold Niebuhr** in seiner epochemachenden „Römischen Geschichte“ (1811—32) das erste Muster gab. Als Freund und Amtsgenosse der Brüder Grimm hat Dahlmann in Göttingen in seinem Versuch, die „Politik“ auf den Boden der gegebenen Thatsachen zurückzuführen, 1835 ein Lehrbuch für alle geschaffen, die unbefangen von allen radikalen und reaktionären Theorien nach einer des deutschen Volkes würdigen Neugestaltung strebten. Es waren ähnliche Grundsätze, wie sie den in härtester Zeit zu Hamburg als treuen und frommen Vaterlandsfreund bewährten Buchhändler **Friedrich Christoph Perthes** bei Gründung seines großen historischen Verlags in Gotha (1822) leiteten. Der romantischen Vorliebe für das Mittelalter entsprach die Darstellung seines glanzvollsten Abschnittes in des Breslauer (später Berliner) Professors **Friedrich Georg von Raumer** „Geschichte der Hohenstaufen“ (1823—25), die für eine ganze Reihe von Dramatikern, wie für Raumers Freund Eichendorff, für Raupach, Immermann, Grabbe, Heyden und für Platens Epos „Die großen Kaiser“ Anregung und Quelle ward.

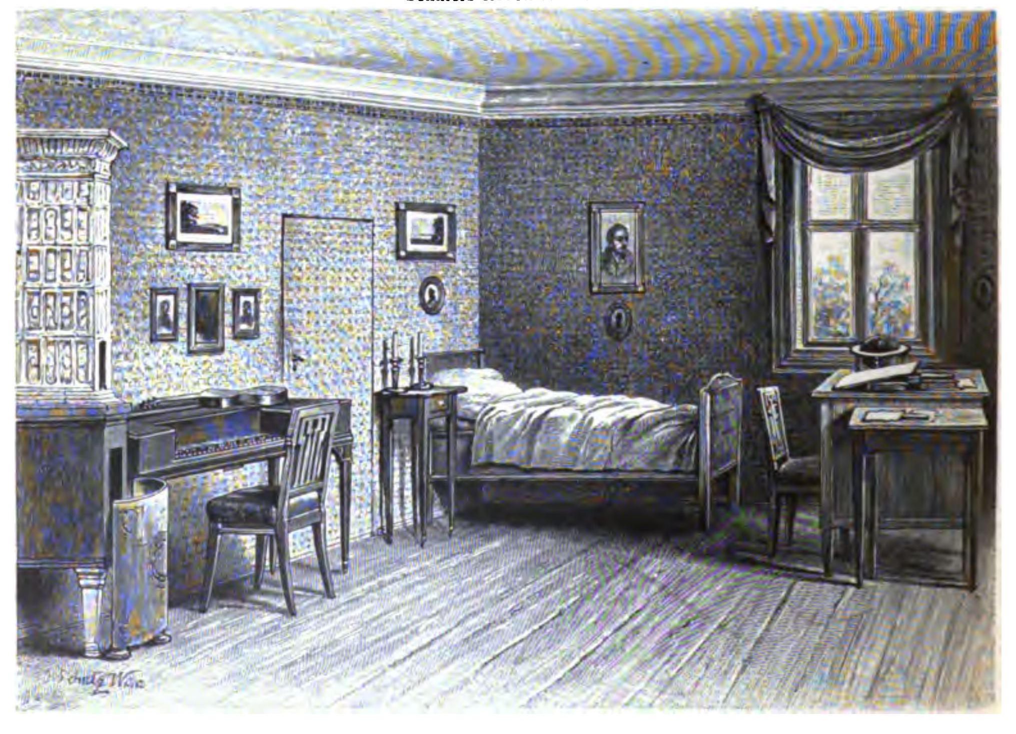
Wenn Wilhelm Grimm es als die gemeinsame Aufgabe bezeichnete, die kaum mit einer anderen vergleichbare geistige Bildung des Mittelalters, in deren Eigentümlichkeit zugleich Leben und Wahrheit, in deren Reichtum Mannigfaltigkeit und innerer Wert enthalten sei, wieder zum Bewußtsein der Nation zu bringen, so trafen die Arbeiten der Brüder selbst mit denen von Pertz, Raumer, Böhmer, Wilken, Eichhorn, Savigny aufs glücklichste zusammen, und ihnen gesellte sich wieder von der Hagens Schüler **Franz Kugler** aus Stettin, als er 1831 mit seinen Untersuchungen über romanische und gotische Kunstdenkmäler das systematische Studium der mittelalterlichen Kunstgeschichte eröffnete, dem gleich darauf Karl Schnaase durch seine „Niederländischen Briefe“ neue Anregung gab. Kugler, dessen Haus in den vierziger Jahren in Berlin den Vereinigungspunkt für die Vertreter des jüngeren Dichtergeschlechts, Geibel, Heyse, Dahn, Fontane, bildete, hat in Liedern wie „**An der Saale hellem Strande**“, die er auch gleich selbst in Töne setzte, für die romantische Verherrlichung der ritterlichen Vorzeit den glücklichsten Ausdruck gefunden.

Im Gegensatz zur Romantik wurzelt dagegen die ungemein verbreitete „Allgemeine Geschichte“ (1812) von **Karl Rotteck**, dem Führer der badischen liberalen Kammermehrheit, wie auch **Friedrich Christoph Schlossers** „Weltgeschichte“ (1817—24) und „Geschichte des 18. Jahrhunderts“ (1823) in den Anschauungen der Aufklärungszeit. Schlosser hat in Heidelberg von 1819 an eine große Lehrthätigkeit ausgeübt. Aus seinem Kreise ging **Georg Gottfried Gervinus** (1805—71) hervor, der 1835 in Göttingen mit seiner Dahlmann und den Brüdern Grimm gewidmeten „Geschichte der poetischen Nationallitteratur“ (später „Geschichte der deutschen Dichtung“) die deutsche Litteraturgeschichte aus den Hegelischen

Goethes Arbeitszimmer.



Schillers Arbeitszimmer.



Goethes und Schillers Arbeitszimmer.

Originalzeichnungen von O. Schulz, nach Photographien von L. Held in Weimar.

Konstruktionsversuchen, wie sie Rosenkranz gegeben hatte, zu einer wirklich historischen Wissenschaft herausbildete. Schon 1824 trat aber der größte der deutschen Historiker, der Thüringer Leopold Ranke, mit seinem Erstlingswerke, der „Geschichte der romanischen und germanischen Völker im 15. und 16. Jahrhundert" hervor, dem 1834 seine „Römischen Päpste", 1839 die „Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation" folgten. Seiner Schule gehören wieder Historiker wie Waitz, Giesebrecht und Heinrich von Sybel an. Wie der junge Ranke an seiner Freundin Bettina von Arnim den „Instinkt einer Pythia" pries, so hat noch der Neunzigjährige ein Jahr vor seinem Tode (1886) der Einwirkungen der Romantik auf seine Jugend gedacht, tadelnd der Walter Scottischen Geschichtsromane, dankbar des tiefen Eindrucks, den 1817 in Heidelberg die Boisseréesche Sammlung altdeutscher Gemälde auf ihn machte.

Vielleicht noch stärker war Karl Ritter aus Quedlinburg durch romantische Einflüsse bestimmt, als er 1817 sein für die wissenschaftliche Geographie grundlegendes, erst 1857 vollendetes Werk, die „Erdkunde im Verhältnis zur Natur und zur Geschichte des Menschen" begann. Herders „Ideen" übten auf ihn wie auf den hervorragendsten der deutschen Naturforscher und Reisenden, auf Alexander von Humboldt (1769—1859), mächtigen Einfluß aus. Selbst während seiner großen südamerikanischen Reise (1799—1804) blieb Humboldt von dem Gefühl durchdrungen, wie mächtig die Jenaer Verhältnisse, in die sein älterer Bruder Wilhelm ihn eingeführt hatte, auf ihn „gewirkt, wie ich durch Goethes Naturansichten gehoben, gleichsam mit neuen Organen ausgerüstet worden war". Goethe, dem Entdecker der Pflanzenmetamorphose, widmete er dann 1807 auch seine „Ideen zur Geographie der Pflanzen", deren huldigendes Titelbild kein Geringerer als Thorwaldsen entwarf. Das „Werk seines Lebens" aber, das ihm schon 1796 als die „Idee einer Weltphysik" vorschwebte, hat er erst am späten Abend seines vielbewegten Daseins, 1834, druckfertig ausgearbeitet. Erschienen sind die beiden ersten Bände von Humboldts „Kosmos" erst 1845—47, als bereits eine neue Zeit für die naturwissenschaftlichen Studien im Anbruch war. Wenn Goethe 1826 den Naturforscher Humboldt einem Brunnen mit vielen Röhren verglich, „wo man überall nur Gefäße unterzuhalten braucht, und wo es uns immer erquicklich und unerschöpflich entgegenströmt", so hat er selbst, den, nach Humboldts Wort, „die großen Schöpfungen dichterischer Phantasie nicht abgehalten haben, den Forscherblick in alle Tiefen des Naturlebens zu tauchen", sich gerade in seinen letzten Jahrzehnten als einen solchen spendenden Brunnen erwiesen.

Es war Goethes Art nicht, auf den Tag zu wirken. Allein nach der Befreiung seiner Vaterstadt hatte er im Sommer 1814 zum erstenmal wieder den Schritt „zu des Rheins weingeschmückten Landesweiten" gelenkt, 1815 noch einmal, zum letztenmal, die seit der Rheinfahrt von 1774 ihm vertrauten Orte begrüßt, in Heidelberg von der Boisseréeschen Gemäldesammlung, in Köln vom Dom neue bedeutende Anregungen empfangen. Als er von diesen Eindrücken eben in einem Hefte „Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Maingegenden" berichten wollte, ging ihm der Wunsch des preußischen Ministers von Schuckmann zu, auf Grund seiner Kenntnis von Land und Leuten Vorschläge zur besten Einrichtung der Anstalten für Kunst und Wissenschaft in der neugewonnenen Rheinprovinz zu machen. Der 1816 im ersten Hefte öffentlich erteilte Rat blieb in Berlin allerdings unbeachtet, Goethe aber schuf sich in den sechs Bänden „Über Kunst und Altertum", die er unter Wegfall der örtlichen Einschränkung des ersten Teiles dann bis zu seinem Tode fortsetzte, eine Zeitschrift, in der er sich behaglich über alles aussprechen konnte, was von Kunst und Litteratur seine Teilnahme weckte. Gleichzeitig gab er in den zehn Heften „Zur Naturwissenschaft überhaupt" („Zur Morphologie" 1817—24) Mitteilung vom Fortgang seiner Lieblingsstudien, die er nun auch auf die neue Wissenschaft der Meteorologie ausdehnte.

„Kunst und Altertum" und die morphologische Zeitschrift lassen im Verein mit dem sich immer mehr ausdehnenden Briefwechsel und den „Gesprächen", von denen die nach Weimar pilgernden Fremden wie dort selbst der menschenfreundliche Satiriker Johannes Falk und Goethes nächste Freunde Johann Peter Eckermann und der Kanzler Friedrich von Müller viele Hunderte aufzeichneten, den Umfang der Interessen erkennen, die den rastlos nach weiterer Ausbildung Strebenden beschäftigten. Von dem engen Arbeitszimmer im kleinen Weimar aus, das freilich im Unterschied zu dem Schillerschen einen Teil der reichen Kunst- und Naturaliensammlungen des Goetheschen Hauses barg (vgl. die beigeheftete Tafel), umspannte sein rastloser Geist die von ihm geforderte Weltlitteratur. Ihr diente „Kunst und Altertum"

nicht bloß durch Erschließung der neugriechischen und serbischen Volkslieder, an deren Verdeutschung sich Jakob Grimm und Therese von Jacob (Talvj) beteiligten. Teilnahmsvoll blickte Goethe auf Byron und Manzoni, begrüßte er die im „Globe" vereinigte romantische Jugend Frankreichs. Er zuerst erkannte den Schotten Thomas Carlyle, der am Studium von Goethes und Schillers sittlicher Größe heranreifte, als eine wirksame „moralische Kraft" der Zukunft. Führer der neueren slawischen Litteraturen, wie der Pole Mickiewicz und der Russe Schukowsky, sprachen in dem Hause am Frauenplatz ehrfurchtsvoll vor.

Wie Goethe mit dem Bildhauer Rauch sich in Übereinstimmung wußte, so bildete sich unter seiner Anleitung Friedrich Preller, der Maler der Odyssee-Landschaften, heran. Während Goethes Freund Meyer in „Kunst und Altertum" die „neu-deutsche religios-patriotische Kunst", die er von Wackenroders „Herzensergießungen" und Friedrich Schlegels „Europa" ausgehen sah, aufs schärfste bekämpfte, wußte Goethe, ohne seinen Glauben an die Antike aufzugeben, doch auch den romantischen Tagesströmungen ihren Platz in der allgemeinen Entwickelung der Kunst anzuweisen. In ihren großen Zügen stand ihm alle Geschichte stets gegenwärtig vor Augen; Fernes und Nahes wußte er in der Betrachtung wie als Dichter sinnig zu verbinden. Als er dem dritten Akte des zweiten Teiles seines „Faust" bei Euphorions Tod ein Klagelied auf den im griechischen Freiheitskampf 1824 gestorbenen Byron einfügte, freute er sich der Zeiteinheit im höhern Sinn, „da das Stück denn jetzt seine volle 3000 Jahre spielt, von Trojas Untergang bis zur Einnahme von Missolunghi". Wie er aber auch das allerpersönlichste Erleben und Empfinden mit weit hergeholtem Bildschmuck zu umkleiden und eine neue Kunstlyrik aus Eigenem und Fremdem einheitlich zu gestalten wußte, das sollten die Jahre gleich nach den Befreiungskriegen überraschend offenbaren.

Im Frühling 1813 war Goethe die im Vorjahr veröffentlichte Übersetzung von Hafis' persischem „Diwan" durch den Wiener Orientalisten Joseph von Hammer zugegangen und versetzte ihn ganz in die Welt des Morgenlandes, der schon der junge Goethe bei seinem Mahomet-Drama und seiner Verdeutschung des „Hohen Liedes" ihre Geheimnisse abzulauschen versucht hatte. Aber erst nach Verscheuchung der Kriegssorgen im Juni 1814, als er sich zum Besuch der alten Heimat rüstete, begann er die von Hafis empfangenen Eindrücke in eigene Lieder umzusetzen. Die beiden Reisen an den Rhein erweckten in ihm die lyrische Schaffensfreudigkeit des Jünglings wieder. In Frankfurt und Heidelberg entwickelte sich zwischen Goethe-Hatem und Marianne-Suleika, der dichterisch begabten Gattin des Senators Willemer, ein anmutig poetisches Liebesspiel, das den fast siebzigjährigen Dichter „noch einmal Frühlingshauch und Sommerbrand" fühlen ließ. Im Mai 1815 entwarf er den Plan zu einer „Versammlung deutscher Gedichte mit stetem Bezug auf den Divan des persischen Sängers Hafis". 1819 erschienen „des deutschen Divans manigfaltige Glieder" als „West-östlicher Divan von Goethe".

Die abgeklärte Betrachtung und Erfahrungsfülle, wie sie Goethe auch in seinen „Sprüchen in Prosa" („Maximen und Reflexionen"), den Reimen der „Zahmen Xenien" und der Sammlungen „Sprichwörtlich" lehrend und ihm unerfreuliche Tageserscheinungen abwehrend in glücklicher knapper Prägung zusammenfaßte, tritt in einzelnen Büchern des „Divans" besonders hervor. Die politischen Gedichte zwar, die das „Buch des Timur" (Napoleon) füllen sollten, blieben aus; religiöse Fragen aber wurden in der orientalischen Umhüllung mit weniger Scheu, als sie Goethe sonst eigen war, erörtert, und in dem „stirb und werde!" des nach Flammentod sich sehnenden Lebendigen züngelt auch mystische „Sehnsucht" in die ruhig gesättigte Lebensweisheit hinein. Schönen Sinnengenuß empfiehlt das „Schenkenbuch". Und wenn das „Buch Suleika" die Persönlichkeit als höchstes Glück der Erdenkinder preist, so weiß das „Buch des Paradieses", daß Mensch sein „heißt ein Kämpfer sein". Durch all die bunte und doch nicht fremdartig anmutende orientalische Einkleidung klingt der Grundton einer heiteren, edlen Neigung, die zwar die Liebe als das Leben, aber zugleich den Geist als des Lebens Leben preist. Marianne-Suleika selber hat mit den durch Mendelssohns Tonsetzung bekanntesten Liebesliedern des „Divans" („Was bedeutet die Bewegung?", „Ach, um deine feuchten Schwingen") dem Liebeswerben ihres Dichters geantwortet. Seinen west-östlichen Klängen antworteten aber auch alsbald zahlreiche Stimmen aus dem deutschen Dichterwald, so daß schon Immermann über die Sänger spottete, die, wie Rückert und Platen, Goethes Ruf in die Gärten von Schiras folgten. Die Divansgedichte, welche der Nürnberger Georg Friedrich Daumer 1846 in seinem „Hafis" vereinigte, haben noch ein Jahrzehnt später Richard Wagner in hellste Begeisterung

versetzt. Unter die Gedichtsammlungen aber, welche die Einwirkung von Goethes „Westöstlichem Divan" trotz aller Verflachung noch erkennen lassen, gehören auch Friedrich Bodenstedts seit 1851 in zahllosen Auflagen verbreitete „Lieder des Mirza Schaffy".

Den Divansliedern zunächst steht unter Goethes lyrisch-epischer Dichtung des folgenden Jahrzehnts die Trilogie mit des Paria Gebet um ein Zeichen, daß Brahma auch den Geringsten höre, dem an der Brahminenfrau vollzogenen Wunder und dem Dank des Tiefherabgesetzten an die allen leuchtende Gottheit. Aus persönlichster Gefühlserregung stammt dagegen die Marienbader Elegie von 1823, das Mittelstück der heftig bewegten lyrischen „Trilogie der Leidenschaft". In den Terzinen „Bei Betrachtung von Schillers Schädel" und den Dornburger Gedichten nach dem Tod des Großherzogs (1828) zittert die tiefe, volle Empfindung des dem Abschluß eines großen, thatenreichen Lebens nahenden, aber mit ungetrübt hellem Auge um sich schauenden Menschen, während die „orphischen Urworte" das letzte Ergebnis seines Denkens über Gott, Welt und Menschenschicksal ernstgefaßt verkünden. Stielers Gemälde mahnt an den greisen Dichter, der, gleich dem Türmer Lynkeus in seinem „Faust", sich selber „zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt" preisen durfte, während Rauchs Büste den des Lebens Rätsel sieghaft durchdenkenden machtvollen Weisen, Jagemanns und Kolbes Bildnisse den traulich mit den nächsten Freunden verkehrenden und gesellig die Gäste des Hauses empfangenden Menschen vorführen (vgl. die Tafel bei S. 566).

Sofort nach dem Wiedereintritt ruhigerer Zeiten hatte Goethe 1815 ein zweites Mal seine „Werke" gesammelt, diesmal bereits in zwanzig Bänden. 1827 begann er die „Ausgabe letzter Hand", deren vierzig von ihm selbst besorgte Bände nach seinem Tode noch um weitere zwanzig vermehrt wurden. Die Einreihung aller Dichtungen, autobiographischer, kunst- und naturwissenschaftlicher Arbeiten wie sonstiger zerstreuter Aufsätze, Bemerkungen, Kritiken in die Ausgabe, der er selber endgültig seine reiche Lebensernte anvertrauen wollte, mußte aber auch zum erneuten Versuche antreiben, wenigstens einige der vielen Bruchstück gebliebenen Arbeiten noch abzuschließen. So arbeitete er auf Grund der sorgfältig geführten „Tagebücher", deren ursprüngliche Fassung seit 1887 in der großen Weimarer Ausgabe veröffentlicht wird, die „Tages- und Jahreshefte" (Annalen) als eine Art Fortsetzung der nur bis zum Eintritt in Weimar reichenden Bücher von „Dichtung und Wahrheit" aus. Schon der vierte Band der „Ausgabe letzter Hand" brachte den Abschluß der Helena-Tragödie (vgl. S. 630) als „klassisch-romantische Phantasmagorie". Dem „Zwischenspiel zu Faust" folgten 1828 die Eingangsszenen des zweiten Teiles und gleich nach Goethes Tod, noch 1832, der ganze zweite Teil des „Faust" als erster Band seiner „Nachgelassenen Werke". „Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden", von denen schon 1821 ein erster Teil ausgegeben worden war, füllten, umgearbeitet und vollendet, 1829 drei Bände der „Ausgabe letzter Hand".

Freilich ist es dem alten Goethe bei der Wiederverwendung der aus „Wilhelm Meisters Lehrjahren" (vgl. S. 625) bekannten Gestalten nicht mehr gelungen, sie in unveränderter Daseinsfrische vorzuführen. In einzelnen der mit ziemlicher Willkür eingeflochtenen Novellen waltet wohl die frühere plastische Gestaltungskraft. Das Werk selbst aber erscheint als Ganzes formlos; die Hauptpersonen sind nicht von Fleisch und Blut und leben kein eigenes Leben, sondern sind nur da, um gewisse Ideen des greisen Dichters zu verkörpern und ihm einen Vorwand zum Aussprechen seiner angesammelten Weisheit zu geben. Wenn diese jedoch auch in absonderlicher, ja in „Makariens Archiv" fast schrullenhafter Einkleidung vorgetragen wird, so sind es doch die abgeklärten Ergebnisse reicher Erfahrung und tiefsinnigen Erfassens, die in den Erziehungsgrundsätzen der „pädagogischen Provinz" vorgetragen werden. Wenn es sich in den „Lehrjahren", dem subjektiven Zuge des 18. Jahrhunderts entsprechend, nur um die einzelne Persönlichkeit handelt, so erscheint in den „Wanderjahren" das Individuum nicht mehr für sich, sondern innerhalb der Allgemeinheit, zu ihrem Dienste berufen und verpflichtet. Die soziale Frage taucht schon in ganz modernem Sinne auf. Heinrich Meyer lieferte seinem Freunde Berichte über die Notlage, in welche die Weberbevölkerung an den Ufern des Züricher Sees durch Einführung der Maschinen geriet, und Goethe nahm nicht nur diese Schilderungen auf, sondern glaubte auch in der Bildung von Arbeitergenossenschaften und in der Gründung von Kolonien einen Weg zur Abhilfe andeuten zu können. In der Erziehung des Menschen zur

Ehrfurcht nicht nur vor dem, was über, sondern auch vor dem, was unter ihm ist, und zur obersten, zur „Ehrfurcht vor sich selbst", sehen die Vorsteher der pädagogischen Provinz das Heil der Zukunft.

Ungleich besser als in den „Wanderjahren" glückte Goethe im zweiten Teile des „Faust" die künstlerische Gestaltung der höchsten Fragen des Menschenschicksals.

Schon beim Beginn der Ausfahrt hatte Mephisto auf die große Welt hingewiesen. Der zweite Teil mußte Faust „notwendig aus der bisherigen kummervollen Sphäre mißverstandener Wissenschaft, bürgerlicher Beschränktheit, sittlicher Verwirrung durchaus erheben und in höheren Regionen, durch würdigere Verhältnisse durchführen"; alles mußte hier auf einer höheren und edleren Stufe gefunden werden. Wie Faust einstens von Sinnlichkeit und Leidenschaft in „Wald und Höhle" Befreiung suchte, so wendet er sich auch nach Gretchens Untergang zur Natur, die jedem, „ob er heilig, ob er böse", Trost und Stärkung in „des Herzen grimmem Strauß" gewährt, den Geist zum Streben nach dem Höchsten reinigt. Können wir den Anblick des Überirdischen nicht ertragen, so haben wir doch an seiner Widerspiegelung im menschlichen Bestreben, dem Leben selbst, thätig mitzuwirken. „Die That ist alles, nichts der Ruhm." Von Berührungen des Negromanten Faust mit Kaiser Maximilian I. weiß schon das alte Faustbuch zu erzählen; ihm soll er verschiedene Erscheinungen vorgeführt haben. An seinen Hof, in bunte Festespracht (Maskenzug), versetzt auch Goethe seinen Faust. Im Vertrauen auf seines teuflischen Gesellen Künste verspricht er dem vergnügungslustigen Kaiser, Helena zu beschwören, aber über das höchste Schöne hat Mephisto keine Gewalt. Nur durch eigene Thatkraft kann Faust ins Reich der Ideen (Mütter) eindringen. Der erste entscheidende Schritt zur Brechung von Mephistos Macht ist geschehen. Und wo Mephisto mit dem Hofe nur ein Fratzengeisterspiel sieht, ergießt sich dem hellsichtig gewordenen Faust zu seligstem Gewinn der Schönheit Quelle. Aber gerade hier vermag ihm Mephisto nichts zu gewähren; soll Faust Befriedigung finden, so wird sie ihm nur durch das Streben eigener Kraft zu teil. Die trockene Wissenschaft (Wagner), die selbst in die engen vier Wände ihres Museums gebannt ist, vermag im glücklichen Augenblick aus ihren Pergamenten und Elementen den Geist (Homunkulus) zu erzeugen, welcher, für sich allein nicht lebenskräftig, doch die suchende Menschheit auf neue Bahnen weist, ihr versunkene Schätze wiedergewinnt. So leitet Homunkulus den Faust zur klassischen Walpurgisnacht auf den Pharsalischen Feldern.

Was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, soll Faust, ihr Vertreter, in seinem eigenen Selbst erfahren. Um dies möglich zu machen, müßte er über die beschränkte Grenze seiner zufälligen Lebenszeit hinaus verschiedene Menschheitsepochen kennen lernen. Solche Wanderungen durch die Jahrhunderte und Jahrtausende haben nicht nur die Dichter mehrerer Epen vom „Ewigen Juden" ihren Helden erleben lassen, auch Graf Schack in seinen „Nächten des Orients", der Ungar Madách an seiner „Tragödie des Menschen" haben eine kulturgeschichtliche Bilderreihe vorgeführt; Goethe hält sich künstlerisch innerhalb der Grenzen eines Menschenlebens.

In die thessalische Zaubernacht, deren Erscheinungen die Phantasie von ägyptischen Sphinxen an durch die ganze Welt des klassischen Altertums bis zur Entscheidungsschlacht zwischen Cäsar und Pompejus bei Pharsalus leiten, drängt Goethe die ihm selbst bedeutsamste Epoche der Menschheitsgeschichte zusammen. In Ernst und Scherz geheimnißt er dabei die ihn bewegenden naturwissenschaftlichen und philosophischen Fragen in die Zaubernacht hinein. Die klassische Walpurgisnacht ist keineswegs wie die Vorführung „abergläubischen Wahns" auf dem Blocksberg ein episodenhaftes Zerstreuungsmittel, sondern ein allerwesentlichstes Glied in Fausts Entwickelungsgang. Es kennzeichnet aufs schärfste Goethes Absichten, wenn er in einer Selbsterläuterung der klassischen Walpurgisnacht antike Gespenster ihre ausgegeisteten Körperlichkeiten von den gegenwärtigen Besitzern stürmisch zurückfordern läßt. Die Gespenster müssen sich aber „gefallen lassen, von allen Seiten her zu vernehmen: daß die Bestandteile ihres römischen Großtums längst durch alle Lüfte zerstoben, durch Millionen Bildungsfolgen aufgenommen und verarbeitet worden". Die Idee der Entwickelung, ja der Erhaltung und Umsetzung der einmal vorhandenen Kräfte wird auf diese Weise ausgesprochen.

Zur Ausführung der bereits entworfenen Szene von Fausts Eindringen in den Orkus und seiner rührenden Rede, um Proserpina zur Herausgabe der Helena zu bewegen, fand der gealterte Dichter nicht mehr die Kraft oder Stimmung. Aber an das 1800 gedichtete Auftreten Helenas als Heroine schloß sich jetzt die Vereinigung der von Troja Zurückkehrenden mit dem mittelalterlichen Burgherrn Faust, der so das begehrte Unmögliche „selbst außer aller Zeit" erreicht. Wie die wohlgedachten, „langgeschwänzten Zeilen" des griechischen Trimeters sich mit dem nordischen Reim in Helenas und Fausts

Wechselrede mischen, so entsteht aus der Verbindung von klassisch-antikem und mittelalterlich-romantischem Wesen die moderne Poesie, Euphorion-Byron. Die vollendete Schönheit ist im Leben der Menschheit wie des Einzelnen nur ein kurzwährender höchster Augenblick. Helena selbst, das antike Schönheitsideal, löst sich auf, aber schon ihre göttlichen Attribute, die sie zurückläßt, heben über alles Gemeine empor und wecken Lust und Macht zu großen Thaten. Das alte Kaisertum wird trotz des von Faust dem genußsüchtigen Kaiser errungenen Sieges und der Einsetzung der Erzämter (Kaiser Karls IV. goldene Bulle), für deren Schilderung der Dichter absichtlich die veraltete, schwerfällige Form des Alexandriners wählte, zu Grunde gehen. Aber Faust erringt durch seinen in der Schlacht geleisteten Beistand des Reiches Strand, Neuland für ein thatenkräftiges und thatenfrohes Geschlecht der Zukunft zu gründen. Hat Mephisto durch seine Zauberhilfe auch zur Erlangung der Belehnung beigetragen, vermag er auch noch Schuld, den Mord des greisen Ehepaares Baucis und Philemon, auf Fausts Pfad zu häufen, unverständlich bleibt Fausts Wollen und Streben dem Geiste, der nur im schlechtweg Häßlichen (Phorkyade) die seiner Art entsprechende Gestaltung in der Welt des schönheitsseligen Altertums finden konnte. Hatte die Verzweiflung über die Auslegung des Wortes den bloß an sich denkenden Spekulierer Faust zum Bündnis mit dem Bösen getrieben, so findet der selbstlos nur um die That und das Wirken für ein freies Volk auf freiem Grund besorgte Faust den rechten Weg der Befreiung und Erlösung. Und wieder wie im alten Faust- (Theophilus-) Drama des Mittelalters zieht die „Frouwe aller Frouwen“, Maria, die „Jungfrau, Mutter, Königin“ den geretteten Sünder empor zu höheren Sphären. Doch nicht Glaube und Reue wie im Mittelalter, sondern die sühnende That, das strebende Bemühen weckt die teilnehmende „Liebe von oben“.

Der zweite Teil ist anders, sollte anders sein als der erste, doch an dichterischer Schönheit steht er kaum, an Tiefsinn gewiß nicht hinter ihm zurück. Allerdings hat das grübelnde Alter der Allegorie und Symbolik, satirischen Ausfällen und Anspielungen weiteren Spielraum gelassen; aber die Scheu vor der Unverständlichkeit des zweiten Teiles ist doch viel mehr durch solche Einzelheiten entstanden als durch die in großen Zügen geführte Haupthandlung. Wer das Wesen des jungen Goethe wirklich erkannt hat, der wird auch in der bilderreichen, absichtlich zusammendrängenden Sprache des weisheitsvollen alten Goethe die reife Frucht vom gleichen Edelbaume, der seine Zweige über die gleichzeitigen und folgenden Geschlechter der deutschen Schriftsteller und Leser ausbreitet, dankbar verehren und genießen. Als Goethe zu schaffen begann, da herrschten noch Gellert und die Anakreontik; als er die fertige Fausthandschrift als sein Vermächtnis versiegelte, war die Romantik bereits im Schwinden. Und was hatte er in diesem langen Leben voll nie rastender Thätigkeit an sich vorüberziehen sehen, was erlebt und erlitten, an Glück und Weh in sich aufgenommen, teilnahmsvoll für jede Erscheinung, für den Stein und den keimenden Halm der Erde und der Insekten Wandlung wie für die vielgestaltige Wolke und das Farbenspiel am leuchtenden Himmel, für jede Äußerung der Kunst in Wort und Bild wie für der Menschen Geduld forderndes Treiben. Fest und klar wußte er sein Lebensschiff durch alle Winde und Klippen zu steuern, unverbrüchlich treu seiner ihn sicher leitenden, urgesunden Natur, sinnenfreudig, wie jeder Künstler sein muß, aber fremd allem kleinlich Niedrigen. Aus seinem innersten Lebensquell strömte auch der Quell seiner Dichtung, unerschöpflich, allerfüllend, labend und stärkend für jeden, der reinen Sinnes, schönheitsdurstig, nach weiser Lehre verlangend an ihn herantritt.

---

2. Entwickelung und Ausgang der Romantik. Das junge Deutschland.

Unmittelbar nach den Befreiungskriegen machte auf einen so treu verständnisvollen Beobachter wie Christian Gottfried Körner die Litteratur den Eindruck der Ermattung. Es war auch für die Dichter nicht so leicht, nach der ungeheuren Erschütterung aller Verhältnisse und nach höchster Anspannung, welche die rauhe Wirklichkeit von allen gefordert hatte, wieder „leise wallen in dem alten Gleise“. Trug doch selbst Uhland Scheu, seine Lieder dem neuerstandenen

Vaterland zu weihen; was könnten sie nach all den heilig großen Opfern an Heldenblut und Jugendblüte gelten? Schon machte sich das lastende Gefühl des Epigonentums, wie es 1836 Immermann in seinem Roman und ein paar Jahrzehnte später Geibel in der Klage von Hadrians Bildhauer aussprach, in der Litteratur drückend fühlbar.

„Unsere Zeit, die sich auf den Schultern der Mühe und des Fleißes unserer Altvordern erhebt", schreibt Immermann in den „Epigonen", „krankt an einem gewissen geistigen Überflusse. Wir leben in einer Übergangsperiode, an der viele Menschen zu Grunde gehen. Auf alle Weise sucht man sich zu helfen; man wechselt die Religion oder ergibt sich dem Pietismus; kurz, die innere Unruhe will Halt und Bestand gewinnen und löst in diesem leidenschaftlichen Streben gemeiniglich noch die letzten Stützen vom Boden. Trotz alles Redens von der praktischen Richtung des Zeitalters laufen die Vorstellungen und Dinge weit auseinander, und der Wahn hat eine furchtbare Macht gewonnen."

Die Masse der litterarischen Erscheinungen, die Zahl der Dichter steigerte sich. Aber schon Goethe hielt 1831 die Warnung an die jungen Dichter für nötig, bei dem nunmehr erlangten Grade der formalen Ausbildung werde auch durch an und für sich „wundersam erfreuliche Erscheinungen" in höherem Sinne wenig geleistet. Nicht die pedantisch gelehrte Vorliebe für das Alte, die ja in früheren Fällen wohl mitgewirkt haben mag, bestimmt die deutsche Litteraturgeschichte, viel schwächeren Erzeugnissen der früheren Zeiten mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden als ästhetisch besseren der letzten siebzig Jahre. Durch die klassische und romantische Schulung unserer Litteratur fühlte „ein jeder, welcher durch Hören und Lesen sich auf einen solchen Grad gebildet hat, daß er sich selbst einigermaßen deutlich wird, sich alsobald gedrängt, seine Gedanken und Urteile, sein Erkennen und Fühlen mit einer gewissen Leichtigkeit mitzuteilen". Wie aber der erste, welcher den Zugang zu einem noch unbekannten Land eröffnet oder auch nur einen bisher unerstiegenen Gebirgsgipfel erklimmt, eine seinen Nachfolgern versagte Teilnahme erweckt, selbst wenn diese Nachfolger bessere Forscher und Steiger sein sollten: so handelt es sich auch in der Dichtung des 17. und 18., noch im Beginn des 19. Jahrhunderts um Erschließung neuer Gebiete des sprachlichen Ausdrucks und der Empfindung. Da ist die glückliche Ersteigung eines Vorberges schon ein Ereignis. Jede Erweiterung der Dichtung ist ein Gewinn für das ganze Kulturleben unseres Volkes. Ist aber erst einmal eine gewisse Höhe erreicht, wie wir sie etwa mit dem völligen Siege der Romantik nach den Befreiungskriegen annehmen dürfen, so kommt auch der ästhetisch besseren Leistung doch für die geschichtliche Betrachtung ein viel geringerer Wert zu. Handelt es sich da doch, wie schon Immermann sagte, um den mehr oder minder leichten Antritt der Erbschaft des bereits Erworbenen.

Wenn Immermann von jenen spricht, die „von Schatten und Klängen genährt werden", so trifft das für einen großen Teil der romantischen Dichtungen zu, die, wie Fouqués spätere Romane und Epen, nur wiederholen, was doch nur als wirklich neue Errungenschaft des Empfindens und Anschauens Wert hatte. Aber die ganze Frische des romantischen Fühlens zeigt doch noch eine Sammlung wie Friedrich Försters „Sängerfahrt" von 1818, an der Tieck, Brentano, Arnim, Loeben, Schenkendorf, Chamisso, Wilhelm Müller und der Litterarhistoriker Franz Horn sich beteiligten. Die Verwandtschaft der romantischen Dichtung und Malerei lehrt der einleitende Aufsatz über Boisserées Gemäldesammlung und Heinrich Kolbes Titelbild: in einem Schiffe unter schwellender Rebenlaube steht der Sänger, das Schwert an der Seite, das Kreuz auf der Brust; ihm lauschen der alte Pilger und die junge Mutter im Boote, in den Fluten der Delphin; zur Mandoline singen blühende Mädchen, ein bunter Wundervogel fliegt dem Schifflein voran.

Das Gemälde mahnt wie eine Szene aus Eichendorffs Dichtungen. Nicht vor 1826 ließ Eichendorff die erste Sammlung seiner „Lieder" erscheinen, zugleich mit dem unübertrefflichen Stimmungsbild romantischer Sehnsucht: „Aus dem Leben eines Taugenichts", schon 1819 die Novelle „Das Marmorbild", die den Kampf zwischen heidnisch schöner Sinnenlust und christlicher Frömmigkeit in dem abenteuerlichen Erlebnis eines liebenden Jünglings in Siena

Ein Gedicht von Joseph von Eichendorff.

Nach dem Original in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

Der verspätete Wanderer.

Wo werd' ich sein im künft'gen Lenze?
So frug ich sonst wohl, wenn beim Hüteschwingen
In's Thal wir ließen unser Lied erklingen,
Denn jeder Wipfel bot mir frische Kränze.

Ich wußte nur, daß rings der Frühling glänze,
Daß nach dem Meer die Ströme funkelnd gingen,
Vom fernen Wunderland die Vögel singen,
Da hatt' das Morgenroth noch keine Gränze.

Jetzt aber wird's schon Abend, alle Lieben
Sind wandermüde längst zurückgeblieben,
Die Nachtluft rauscht durch meine welken Kränze,

Und heimwärts rufen mich die Abendglocken
Und in der Einsamkeit frag' ich erschrocken:
Wo werd' ich sein im künft'gen Lenze?

Hinaus, o Mensch, weit in die Welt,
Bangt dir das Herz in krankem Muth;
Nichts ist so trüb' in Nacht gestellt,
Der Morgen leicht macht's wieder gut.

Joseph Freiherr v. Eichendorff

schildert. Nach den Wunderbildern in Italias blühendem Garten, den Eichendorff in einem großen Roman verherrlichen wollte, weist auch der „Taugenichts". Unbestimmte Sehnsucht treibt den Wanderer (vgl. das beigeheftete Gedicht von Eichendorff) in die blaue Ferne und lehrt ihn die bald wehmütig ergreifenden, bald fröhlichen Lieder. Eichendorff hat sich als Regierungsrat in Danzig und Königsberg als tüchtiger Beamter bewährt und sich um den Ausbau der Marienburg die größten Verdienste erworben. In einer Reihe litteraturgeschichtlicher Arbeiten hat er von seinem streng katholischen Standpunkte aus die Entwickelung des deutschen Romans und Dramas, insbesondere der romantischen Bewegung, dargestellt, von Calderons religiösen Dramen die ersten Übersetzungsproben geliefert. Aber die leuchtenden Schmetterlingsflügel seiner Lieder belastet kein Stäubchen von Akten- und Bücherschwere. Man mag Claudius und Goethe, mehr noch das aus „Des Knaben Wunderhorn" neu sprudelnde Volkslied als seine Vorbilder nennen. Aber sein eigentlicher Lehrer blieb das wunderbare Lied in dem Waldesrauschen seiner heimatlichen Berge. Das wehte ihn an, wohin immer das Leben ihn verschlagen mochte, so daß er stets von neuem in jugendlichster Frische für seine reine Herzensfreude an der Natur stimmungsvollen Ausdruck fand. Das musikalische Gefühl, das seine Lieder harmonisch durchdringt, war ihm eingeboren. Seinem frommen, kindlichen Gemüte mußte sich alles in poetische Töne und Farben kleiden, und der Titel seiner dramatischen Satire „Krieg den Philistern!" sprach zugleich sein eigenes Wesen aus. Er glaubt an „die ursprüngliche Schönheit der Welt", in der er „Dichter und ihre Gesellen" (1834) in seinem Roman ihr Traumleben abspielen läßt. Auch die Erzählung wandelt sich ihm in ein lyrisches Gedicht. So steht Eichendorff als volkstümlichster romantischer Lyriker in schroffstem Gegensatz zu dem genialsten Erzähler der Romantik, zu Ernst Theodor Wilhelm oder, wie er aus unbegrenzter Liebe zu Mozart sich selber umtaufte, Amadeus Hoffmann.

Eine ganz exzentrische Phantasie erbte der 1776 zu Königsberg geborene vielbegabte Knabe schon von seiner Mutter; eine Erziehung vermochte die geschiedene, kränkliche Frau ihm nicht zu geben. Als Regierungsrat in Warschau stürzte er sich in das zügellose Treiben, wie es in der buntgemischten Gesellschaft der damaligen Hauptstadt Südpreußens herrschte. Aber die Schlacht von Jena machte nicht nur der neuen preußischen Provinz ein Ende, sondern Hoffmann auch brot- und stellungslos. Glücklicherweise war Hoffmann nicht nur Jurist und Dichter, sondern auch Musiker und Maler. Aus dem Warschauer Regierungsrat wurde ein Kapellmeister am Theater in Bamberg und Leipzig, bis er 1816 wieder als Kriminalrat am Berliner Kammergericht in die Beamtenlaufbahn zurückkehren konnte. Mit unbeugsamem Rechtssinn trat er als Untersuchungsrichter den Gesetzwidrigkeiten des schändlichen Demagogenverfolgers Kamptz entgegen und erzwang wenigstens Jahns Freilassung. Ihm selbst drohte freilich dafür Strafversetzung und das Verbot jeder schriftstellerischen Thätigkeit. Die Reaktionspartei mutete dem König von Preußen 1821 gegen den damals am meisten gelesenen deutschen Schriftsteller wegen Erfüllung seiner Richterpflicht und wegen des Verdachts, daß er in der unterdrückten Novelle „Meister Floh" satirische Anspielungen auf die Auswüchse der Demagogenverfolgung gemacht haben sollte, noch ärgere Willkür zu, als jene war, durch die einstens der württembergische Herzog Schiller aus dem Lande getrieben hatte. Doch schon 1822 ist Hoffmann seinem furchtbar quälenden Rückenmarksleiden erlegen.

In einer kleinen Plauderei aus Hoffmanns letzten Monaten, „Des Vetters Eckfenster", liegen die Wurzeln seiner schriftstellerischen Eigenart klar vor Augen. Der gewandte, aber stets satirische Zeichner ist ein scharfer Beobachter. Und während sein Stift die Gestalten festhält, die er auf dem Gendarmenmarkt erblickt, spinnt seine Phantasie um jede einzelne ihr Gewebe. In der Welt des grauenhaft Unbegreiflichen ist der „Teufels-Hoffmann" zu Hause. Mit Vorliebe kehrt er die „Nachtseite der Natur" hervor, wie sie Schellings und Werners phantastischer Schüler Gotthilf Heinrich von Schubert, zuletzt Professor der Naturgeschichte in München, schon 1808 enthüllte. Aber zugleich geht er ganz realistisch von der Wirklichkeit aus. Gerade durch die Anknüpfung des Wunderbaren an das tägliche Leben steigert er den Eindruck des Unheimlichen.

Er sieht an einem Hause unter den Linden eine Zeitlang die Fenster geschlossen und bildet sich mitten aus dem Berliner Treiben heraus eine Gespenstergeschichte, wie er in Dresden im „Goldenen Topf" die gewöhnlichsten Vorgänge und Personen ins Märchenhafte hinüberspielte.

Er weiß ebenso unmittelbar aus seinen und seiner Freunde Erlebnissen zu schöpfen, wie aus Wagenseils Chronik den „Kampf der Sänger" so anschaulich zu erzählen, daß seine Fassung des Wartburgkrieges zuerst auf Richard Wagners jugendliche Einbildungskraft wirkte. Ins alte Nürnberg mit seinen Handwerkern, Künstlern und Meistersingern wie ins bischöfliche Bamberg führen seine Novellen vom Küfer „Meister Martin und seine Gesellen" und von dem juristenfeindlichen „Meister Johannes Wacht". Aber sein eigentlichstes Gebiet ist doch das freie Phantasiestück. Seine erste Sammlung von „Phantasiestücken in Callots Manier" (1814) hat Jean Paul mit einer Vorrede eingeführt. Der wunderlich tiefsinnige „Musikdirektor Kreisler" und der von Hoffmann selbst allem vorgezogene „Kater Murr", die „Nachtstücke", am meisten aber „Die Elixire des Teufels" (1815), die voll warmen, glühenden Lebens wirklich wie im Taumel die Einbildungskraft mit sich fortreißen, zeigen eine in ihrer Art unerreichte Erzählungskunst. Die Rahmenerzählungen der „Serapionsbrüder" (1819—21) enthalten dagegen seine abgerundeten, mit ruhiger Kunst ausgebildeten Novellen und Märchen. Bedeutsam hebt sich von den Gesprächen der Serapionsbrüder (Hoffmann, Hitzig, Contessa und Koreff) wie von einzelnen Novellen die eben bestandene Kriegszeit als wirksamer Hintergrund ab. Von der patriotischen Strömung zeigt Hoffmann sich zwar wenig berührt; aber seine „Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden" richtet unter dem frischen Eindruck selbstgeschauter Kriegsgreuel sich in grellen Hassesbildern gegen den Tyrannen, der sie verschuldet hat.

Die im Maskenzug des „Faust" getadelte, wildzerfahrene Nacht- und Grabespoesie Hoffmanns, die stets mit dem Wahnsinn spielt, steht weitab von der reinen Kultur, wie Goethe sie erstrebte, von der sonnigen Heiterkeit der Novellen Eichendorffs. Aber trotz alles Ungesunden bleibt Hoffmann eines der bedeutendsten, der Naturanlage nach vielleicht das größte Erzählertalent in unserer Litteratur. Kurz vor Hoffmanns Scheiden, 1821, trat Ludwig Tieck aufs neue als Novellist hervor. Er hatte sich 1819 in Dresden niedergelassen, wo er 1825 Dramaturg der Hofbühne wurde, während seine berühmten Vorlesungsabende Dresden für Dichter (Immermann, Schenk, Üchtritz) und Schauspieler zum Wallfahrtsziele machten.

Eine an den besten romanischen Mustern geschulte Erzählungskunst, feinsinnige Überlegenheit und gründlichstes Wissen zeichnen diese spätere Novellendichtung Tiecks aus. Unmittelbarkeit und Temperament dagegen sind nur spärlich vertreten. Mit Ausnahme des düster stimmungsvollen Romans „Vittoria Accorombona" (1840) im Rom Sixtus' V. büßen die meisten seiner Erzählungen über der Lehrhaftigkeit und leisen Ironie des Dichters die erwärmende Kraft der Dichtung ein. In Tendenznovellen, wie „Die Gemälde", „Die Verlobung", „Der Wassermann", wendet er sich gegen verkehrte Zeitströmungen, während er in „Des Lebens Überfluß" reizend die humorvolle Laune frei spielen läßt. Im „Dichterleben" und im „Tod des Dichters" mischt er mit bewundernswerter litterarhistorischer Kenntnis Dichtung und Wahrheit aus Shakespeares Jugend und aus Camoëns' letzten Tagen. „Der junge Tischlermeister" reiht sich den Nachbildungen des Goetheschen „Wilhelm Meister" an, während „Der Aufruhr in den Cevennen" (1826) das vielversprechende Bruchstück eines historischen Romanes bietet. Durch seine Tochter Dorothea und den Grafen Wolf Baudissin ließ er die von Schlegel begonnene Übersetzung Shakespeares vollenden (1825—33). Englische und spanische Studien und die Herausgabe fremder Arbeiten (Eduard von Bülows Novellen) beschäftigten ihn auch noch, als die eigene Dichterkraft versiegte, ungefähr gleichzeitig mit seiner Berufung in seine Vaterstadt Berlin durch Friedrich Wilhelms IV. Vorliebe für die romantischen Dichter.

Noch während Hoffmann in seiner kurzen, aber fruchtbaren Schaffenszeit die deutschen und bald auch die französischen Leser begeisterte, begannen in der deutschen Litteratur zwei englische Dichter den stärksten Einfluß zu üben: Walter Scott und Lord Byron. 1814 hatte Scott mit dem „Waverley" die lange Reihe jener Geschichtsromane eröffnet, die ihn für etwa zwei Jahrzehnte zum gelesensten Schriftsteller, für immer zum Muster des historischen Romans erhoben. Und bereits zwei Jahre vorher war Byron mit dem Erscheinen von „Childe Harold" mit einem Schlage Englands berühmtester lebender Dichter geworden. Schon 1816 erschien

sein „Korsar“, gleich darauf „Manfred“ in deutscher Übersetzung. Die blendende, düstere Farbenpracht der Schilderung, der Weltschmerz der von geheimnisvollem Leid und von Schuld belasteten, blassen und interessanten Gestalten, Kraft und Leidenschaft im Bunde mit vornehm aristokratischer Erscheinung, die Herrenmoral des Übermenschen, wie man heute mit Nietzsches Schlagwort sagen würde, übten in Byrons epischen Erzählungen und Dramen unwiderstehlichen Zauber aus und reizten zur Nachahmung des Äußeren seiner Helden in Dichtung und Leben.

Der historische Roman war bereits seit dem „Götz von Berlichingen“ in den unteren Schichten der Litteratur gepflegt worden. Fouqués Ritterromane stehen mit den beliebten Geschichtsromanen von Benedikte Naubert, Schlenkert, Spieß, Bernhard Wächter (Veit Webers „Sagen der Vorzeit“) in Verbindung. Unabhängig von Scott hat Arnim in seinen „Kronenwächtern“ einen Roman aus der Reformationszeit begonnen. Aber erst durch Walter Scotts Erzählungen wurde der moderne historische Roman in Deutschland begründet. Wilhelm Hauff (geboren 1802), der selber 1826, ein Jahr vor seinem frühen Tode, im „Lichtenstein“, der anmutigen romantischen Sage aus seiner württembergischen Heimatsgeschichte die erste bedeutende, selbständig weiterlebende Nachahmung der Waverley-Romane schuf, hat in satirischen Skizzen die Mode fabrikmäßiger Nachbildung der Scottschen Romane in deutschen Geschichtsstoffen eigens verhöhnt, wie er seine Novelle „Der Mann im Monde“ als Satire gegen den lüsternen Modeliebling der Novellendichtung, Clauren, richtete. Seine „Memoiren des Satan“ teilen nach allen Seiten, für Litteratur und Gesellschaft, satirische Hiebe aus, während er in den Novellen und Märchen wie den „Phantasien im Bremer Ratskeller“ seine anmutige Fabulierkunst mit dauerndem Erfolg bei jung und alt bethätigte. Unter den Übersetzern Scotts erscheint sogar Immermann mit einem „Ivanhoe“ (1826). Mit Verdeutschungen von Scotts romantischen Epen begann 1822 der Berliner Referendar W. H. Häring (1798—1871), ein geborener Breslauer, als Wilibald Alexis seine Schriftstellerlaufbahn. Aber erst nach manchem Umhertasten fand er 1840 durch eigenartige Übertragung von Scotts Erzählungsweise auf brandenburgische Geschichtsstoffe das fruchtbare Gebiet zur Bethätigung seines Talentes. Im „Roland von Berlin“ führte er den Kampf zwischen Städtefreiheit und Fürstenmacht, in den „Hosen des Herrn von Bredow“ die Unterwerfung der zuchtlosen, räuberischen Ritter durch die Hohenzollern vor. Die Fäulnis in Staat und Gesellschaft in den Jahren vor Jena wird in „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“, die Zeit der Unterdrückung selbst im „Isegrimm“ mit sorgfältig gewählter örtlicher und zeitlicher Färbung geschildert.

Rascher als Alexis errang sich der Schauspieler und Redakteur Karl Spindler aus Breslau (1796—1855) die Gunst der Leser mit seinen deutschen Sittengemälden aus dem 13. und 16. Jahrhundert: „Der Bastard“ und „Der Jude“ (1827), denen sich aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts noch „Der Jesuit“ anreihte. Aber auch der Ruhm des erfindungsreichen, geschickt auf Spannung arbeitenden Erzählers, dessen Romane so lange in aller Leser Händen waren, ist längst verblaßt, während Heinrich Zschokkes launige und moralisierende Novellen („Der tote Gast“, „Das Goldmacherdorf“, 1817) noch immer mit Recht dankbare Leser finden. In der Schweiz hatte der aus Magdeburg stammende Predigtamtskandidat und Theaterdichter Zschokke (geb. 1771) sich durch Einsicht, Tüchtigkeit und Thatkraft in den politischen Wirren das Bürgerrecht redlich verdient. Wie er in seinen „Stunden der Andacht“ ein bei Protestanten und Katholiken beliebtes Erbauungsbuch für häusliche Gottesverehrung schuf, so erwarben sich auch seine geschichtlichen Arbeiten Ansehen. Mit der Schilderung des schweizerischen Bauernkampfes gegen die Städte im 17., der Schweizerkämpfe gegen den österreichischen Adel im 14. Jahrhundert gelangen dem äußerst fruchtbaren Erzähler im „Addrich im Moos“ (1826) und „Freihof von Aarau“, zwei der besten historischen Novellen, die unter Walter Scotts Einfluß in Deutschland entstanden sind.

Wenn unter allen Gattungen der Poesie Romane und Novellen am schnellsten veralten, so wird das Urteil über den historischen Roman auch noch bedingt von den Wandlungen in der Geschichtswissenschaft. Bis 1848 erweist sich indessen die Teilnahme für die Lyrik noch in alter Stärke. Der 1830 von dem Göttinger Professor Amadeus Wendt gegründete „Deutsche Musenalmanach“ bildete, nachdem 1833 Chamisso und Gustav Schwab sich zu seiner Leitung zusammengethan hatten, wieder, wie einstens der Göttingische und Schillersche Musenalmanach, einen Mittelpunkt für die deutsche Lyrik. Die Veteranen der Romantik, wie Eichendorff und Fouqué, fanden sich hier mit Vertretern eines jüngeren Geschlechtes, wie Freiligrath, zusammen.

Chamisso selbst war nach der Rückkehr von seiner Weltumsegelung, in deren gefälliger und belehrender Schilderung er der deutschen Reiselitteratur ein klassisches Werk lieferte, 1819 Kustos am botanischen Garten zu Berlin geworden. 1831 sammelte er zum erstenmal seine Lieder, die durch Verbindung deutscher Innigkeit und französischer Grazie einen so einzigartigen Reiz gewannen, und seine düsteren Balladen („Salas y Gomez"; „Mateo Falkone, der Korse"), für die er mit Vorliebe die meisterhaft behandelte Terzinenform wählte.

In beglückter Ehe schuf er die dann durch Robert Schumanns Töne verklärte Liederreihe von „Frauenliebe und -Leben" und im Anblick der eigenen heranwachsenden Kinder den herrlichen Cyklus der „Lebenslieder und -Bilder", der für Knabenfrische und Mädchenspiel, stürmischen Jünglingsmut und jungfräuliche stille Neigung überall den echten Herzenston und stimmungsvollen Ausdruck findet. Der aus der Heimat verschlagene Sprosse des alten Geschlechts träumt sich wehmutsvoll zurück in seiner Väter schimmerndes „Schloß Boncourt", über dessen Stätte die Revolution den Pflug geführt hat. Aber der milde Sänger segnet den Pflüger, in dem er den Vertreter der durch die große Revolution geschaffenen neuen Zeit erblickt. Wenn der liebenswürdige Humorist („Hans im Glück", „Der rechte Barbier") auch für seine Balladen romantische Stoffe wählt („Das Kruzifix"), aus der Edda und den „Armen Heinrich" Hartmanns von Aue übersetzt, so malt er sich seit der Julirevolution doch gern den Barrikadenkampf für die Freiheit aus. Gemeinsam mit seinem Freunde, dem Hauptmann Franz Freiherrn von Gaudy (1800—1840), der mit seinen leichten Novellen besser als mit seinen lyrisch-epischen Nachahmungen Chamissos gefiel, verdeutschte er die Lieder Bérangers, des genialen Pariser Chansonniers und Bekämpfers der Bourbonen. In Gedichten, wie „Lord Byrons letzte Liebe" und dem Cyklus „Chios", zeigt auch Chamisso sich ergriffen von dem griechenfreundlichen Zug der Zeit.



Adelbert von Chamisso. Nach dem Stich von Barth (Zeichnung von R. Reinick) im „Deutschen Musenalmanach" für 1833.

Der durch Byrons Teilnahme und Tod mit besonderem poetischen Glanz verklärte griechische Freiheitskampf weckte schon bei seinem Ausbruch 1820 ein lebhaftes Echo in der deutschen Lyrik. Die tiefeingewurzelte Begeisterung für das Altertum, die schon Hölderlin auch auf die verkümmerten Nachkommen der Hellenen übertragen hatte, und die von der Reaktion unterdrückte Sehnsucht nach Erfüllung einer nationalen und freiheitlichen Gestaltung der eigenen Verhältnisse wirkten im deutschen Philhellenismus zusammen. Julius Mosen (1803—67), der später in Oldenburg lebende Epiker („Das Lied vom Ritter Wahn", 1831; „Ahasver", 1838) und Dramatiker, hat in den bunten Bildern seines Romans „Der Kongreß zu Verona" (1844) die Erregung und die politischen Hoffnungen geschildert, die der griechische Aufstand im Anfang der zwanziger Jahre hervorrief. Mosen selbst hat im „Trompeter an der Katzbach" und dem vielgesungenen Hofer-Lied „Zu Mantua in Banden" mit Glück auch wirklich nationale Lieder geschaffen. Aber die Griechenlieder und seit Warschaus Erhebung gegen die Russen im

Jahre 1830 nicht minder die Polenlieder bilden einen festen Bestandteil der deutschen Lyrik. Die politische Dichtung, die das 18. Jahrhundert noch gar nicht kannte, entwickelte sich zwar erst voll nach der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV., aber durch die poetische Teilnahme an den griechischen und polnischen Kämpfen ward sie zuerst hervorgerufen. Allerdings trat auch schon 1816 in Uhlands „Vaterländischen Gedichten" den patriotischen Liedern das politische an die Seite. Grollend und klagend erhebt es sich dann gegen die heimischen Zustände, bis in Geibels Liedern das nationale Element die liberalen Forderungen wieder übertönt.

Zu den Polenliedern, die freilich zugleich als ein Beleg für den völligen Mangel der Deutschen an realpolitischem Verständnis erscheinen, haben die meisten und hervorragendsten Lyriker aus entgegengesetzten litterarischen Lagern beigesteuert, Platen wie Heine, Lenau und Anastasius Grün wie Hebbel und Freiligrath, Ferdinand Gregorovius und Mosen („Die letzten Zehn vom vierten Regiment"). Als Hauptvertreter des Philhellenismus in der deutschen Lyrik dürfen König Ludwig I. von Bayern (1786—1868), die Schwaben Wilhelm Waiblinger („Lieder der Griechen", 1823) und Gustav Pfizer und der schon 1827 verstorbene, erst dreiunddreißigjährige Dessauer Gymnasiallehrer Wilhelm Müller gelten. Mit Übertragungen aus den Minnesingern hatte der freiwillige Jäger nach Tiecks Vorbild begonnen. 1818 folgten seine „Müllerlieder", die zusammen mit der „Winterreise" durch Franz Schuberts Töne ein Schatz für jeden Freund des deutschen Liedes wurden, während Müllers frische Trinklieder („Meine Mus' ist gegangen in des Schenken sein Haus") Aufnahme ins Kommersbuch fanden. Die größte Wirkung auf seine Zeitgenossen übte er indessen durch seine wiederholten Sammlungen „Lieder der Griechen". In ihren trochäischen und iambischen Langzeilen glückte ihm für einzelne Heldenthaten und Leiden wie für die Grundstimmung, aus der heraus man idealisierend den ganzen Kampf entsprungen dachte, der formvollendete charakteristische Ausdruck. Dem Griechenfreunde auf dem Throne wollte dagegen die Beherrschung der sprachlichen und metrischen Formen in seinen Gedichten (1829) nicht gelingen. Dafür fehlte König Ludwig das Sprachgefühl, während er in der Förderung der bildenden Künste seinen ästhetischen Sinn segensreich für seine Hauptstadt wie für die ganze deutsche Kunst bethätigte. Und doch ist es ungerecht, die aus wahrer Begeisterung für alles Schöne entsprungenen Gedichte, über die ihr königlicher Autor selbst sehr bescheiden dachte, noch immer mit dem böswilligen Spotte abzufertigen, durch den Heine sich für die Versagung einer Universitätsprofessur in München rächen wollte. Dem bayrischen König, der es nicht unter seiner Würde hielt, 1827 zu Goethes Geburtstag eigens nach Weimar zu reisen, der den romantischen Dichter der Belisar-Tragödie (1827), Eduard von Schenk, zum Minister hatte, Rückert und Platen die Stellung und Mittel zu sorgenfreiem Leben und Schaffen gewährte, ist doch schließlich auch die deutsche Dichtung zu Dank verpflichtet.

An Wackenroders „Herzensergießungen" mag auch der Kronprinz Ludwig, der Boisserées altdeutsche Gemäldesammlung für München erwarb, seine Begeisterung für Kunst zuerst genährt haben. Aber wie bei Graf Platen, so mischen sich auch bei dem von ihm besungenen König, der seine Glyptothek durch Cornelius' Fresken schmücken ließ und seinen zur Erstarkung deutschen Gemeinsinns bei Regensburg errichteten griechischen Tempel „Walhalla" nannte, die romantischen Anschauungen mit einer an Winckelmann und Goethe erinnernden Verehrung des klassischen Altertums. Schon seit dem Ende der Befreiungskriege, mehr noch seit Ludwigs I. Thronbesteigung (1825) vermochte die bildende Kunst auch in Deutschland der Litteratur den Dank für die von ihr ausgehenden Anregungen abzustatten. Die frömmelnde romantische Kunstrichtung, die gerade in Berlin fruchtbaren Boden fand, haben nicht bloß die Weimarer Klassizisten Meyer und Goethe in „Kunst und Altertum" bekämpft, auch der Romantiker Immermann verspottete sie in den „Byzantinischen Händeln" seiner „Epigonen". Aber eben in Berlin wirkte auch der hervorragendste Vertreter der klassischen Richtung, der Architekt Karl Friedrich Schinkel, und neben ihm die Bildhauer Friedrich Tieck und Christian Rauch, in dessen Werkstatt sich schon seit 1826 wieder der junge Ernst Rietschel, der Schöpfer des Weimarer Schiller-Goethe-Denkmals, heranbildete. Im Herbst 1820 übernahm Cornelius und nach dessen

Übersiedelung nach München 1826 Friedrich Wilhelm von Schadow die Leitung der neugegründeten Düsseldorfer Malerschule. Immermann hat in seinen Maskengesprächen „Düsseldorfer Anfänge" den künstlerischen Charakter der Schule und ihre Einwirkung auf seine eigene Thätigkeit lebhaft geschildert. Im München Ludwigs I. dagegen gewann wohl der junge schweizerische Maler Gottfried Keller die Eindrücke, von denen später sein „Grüner Heinrich" Kunde geben sollte, aber die Dichtung selbst trat dort vorerst bescheiden zurück hinter Malerei und Baukunst. Hier erst bildete Peter von Cornelius seine Schule. Von ihm angezogen, schuf der Berliner Bonaventura Genelli seine kühnen Kartons, die antike und romantische Vorwürfe in gleich großem Stil behandeln, führte Julius Schnorr von Carolsfeld die Bilderreihe seiner „Nibelungen" aus und dichtete der Wiener Moritz von Schwind in lieblichen Farben und Formen von Nixen und Gnomen, von Rittern und Einsiedlern: der Maler des deutschen Märchens.



Graf August von Platen-Hallermünde. Nach dem Relief von C. Woltreck (1834), im Besitz von Frau Professor Bauer zu München.

Schon ein Jahrzehnt, bevor München die Hauptstätte der deutschen Kunst wurde, hatte der Leutnant Graf August von Platen-Hallermünde den ihm unerträglichen Militärdienst in der bayrischen Hauptstadt mit einem verspäteten Universitätsstudium in Würzburg und bei Schelling in Erlangen vertauscht.

Zu Ansbach ward der kunstbegeistertste aller deutschen Dichter „in demselbigen Jahr als Uz wegstarb" am 24. Oktober 1796 den „höchst würdigen Eltern geboren"; zu Syrakus, wo Platen am 5. Dezember 1835 mitten in Arbeiten und Entwürfen starb, blickt, von des Südens Palmen und Cypressen umschattet, sein ernstes Grabdenkmal hinaus über die Trümmerwelt großer hellenischer Geschichte und das wandellos blauleuchtende Mittelmeer.

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
ist dem Tode schon anheimgegeben,
wird für keinen Dienst auf Erden taugen.

Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe,
denn ein Thor nur kann auf Erden hoffen,
zu genügen einem solchen Triebe.

Es ist das eigene Los des vom Pfeil des Schönen getroffenen Dichters, das er in dieser Klage „Tristans" ausspricht. Schon während seiner Kadetten- und Pagenjahre beginnt in ihm das unablässige Ringen nach dichterischer Ausbildung. „Die Kunst zu lernen war ich nie zu träge", durfte er, der nach und nach die Kenntnis aller romanischen Sprachen, von Arabisch und Persisch erwarb, von sich rühmen. Aber düster und selbstquälerisch bis zum Gedanken an Selbstmord, von unbefriedigtem Freundschaftssehnen und unerfüllbaren phantastischen Träumen schmerzlich erregt war des Einsamen etwas pedantisches Sonderlingsleben seiner Jugend, in das die Selbstbekenntnisse seiner erst 1897 veröffentlichten Tagebücher einen psychologisch wie litterargeschichtlich gleich merkwürdigen Einblick gewähren.

Nur auffallend langsam rang sich Platen unter häufig wiederkehrenden Zweifeln an seiner Begabung, nach einer ganzen Unmasse epischer und dramatischer Versuche, die ihn selbst nicht befriedigten, zur Vollendung durch. Erst in Erlangen schloß er 1821 und 1824 die beiden Sammlungen seiner „Ghaselen" ab, deren erste, wie sie fast gleichzeitig mit Rückerts „Östlichen Rosen" erschien, auch mit diesen zusammen in „Kunst und Altertum" in Goethes Auftrag von Eckermann begrüßt wurde. Solcher Nachwirkung seines „Westöstlichen Divans" mochte Goethe sich mit gutem Grunde freuen. In Platens „Ghaselen" fand er

Zwei Sonette von August Grafen von Platen-Hallermünde[1].

I

Der Morgen leuchtete zu meinem Glücke
Als aus der Fluth Palladio's Tempel stiegen:
Die Säulengänge sah ich vor mir liegen
Der Signoria mit der Seufzerbrücke.

Geflügelt steht, doch ohne Falsch und Tücke,
Venedigs Löwe, sonst gewohnt zu siegen,
Entgegen scheint er unserm Schiff zu fliegen,
Und die Lagune weicht im Flug zurücke.

Ich steig' an's Land, wo zwei Colossen ragen
Wie Riesen an des Markusplatzes Schwellen:
Soll ich ihn wirklich zu betreten wagen?

Mit mir im Geiste trag' ich aus den Wellen
Des Schiffes Schwindel noch und Mißbehagen,
Und diese Massen drohn mich zu zerschellen.

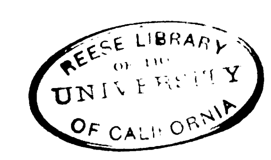
---

[1] Das erste dieser Sonette ist eine frühere Fassung (vom 27. November 1824) des ersten der 1825 veröffentlichten „Sonette aus Venedig".

II

Dieß Labyrinth von Brücken und von Gassen
Die tausendfach sich ineinander schlingen,
Wie wird es mir, es zu durchgehn, gelingen?
Wie werd ich je dieß große Räthsel fassen!
Erklimmend noch des Markusthurms Terrassen,
Erkenn' ich mich in diesen Wunderdingen:
Bis wo kein Ziel vermag der Blick zu dringen,
Ein Bild entsteht, es theilen sich die Massen.
Ich grüße dort den Ozean, den blauen,
Hier die Laguneninseln rings im Bogen,
Bis weiterhin der Alpen Gipfel grauen.
Und sieh! Da kam ein kühnes Volk gezogen,
Palläste sich und Tempel sich zu bauen
Auf Eichenpfählen mitten in die Wogen

———



die große Fülle von Gehalt und den Gedankenvorrat, den der stets wiederkehrende gleiche Reim erforderte. Und wie Platen hier die orientalische Form vollständig beherrschte, so eroberten ihm 1825 seine „Sonette aus Venedig" den unbestreitbar ersten Platz unter allen deutschen Sonettendichtern (vgl. die beigeheftete Tafel). Der bloß auf bestimmte Zeit beurlaubte bayrische Leutnant büßte es freilich mit längerer Arreststrafe, daß er „Woch' an Woche verstreichen" ließ, ohne sich von Venedig trennen zu können; aber dieser Aufenthalt ließ für die deutsche Dichtung eine köstlichste Gabe entstehen. Wie später in den allerdings schwerer verständlichen Oden und Festgesängen, so wirken auch in dieser Sonettenreihe Begeisterung und gediegenes geschichtliches Wissen zusammen, um das Geschaute im Leser wieder aufleben zu lassen. Nirgends äußerliche Beschreibung, sondern alles innerlich durchstrahlt von des Dichters schönheitstrunkener Empfindung. Sanft und glatt wie eine venezianische Gondel gleiten seine Verse, zu denen der mit feinstem Sprachempfinden auf seine Reinheit geprüfte Reim sich ganz von selbst einstellt, dahin. Von dem Gezwungenen und Gekünstelten, das sonst im deutschen Sonett so leicht erkältet, ist in Platens venezianischen wie in seinen vielen übrigen Sonetten nichts zu verspüren. Durch unablässiges Bemühen hatte er es 1825 bereits so weit gebracht, auch die schwersten Formen mit Sicherheit und Anmut seinem Ideenreichtum dienstbar zu machen, die warme Glut seines Inneren vornehm in dem edelsten Gefäß zu verbergen, selbst auf die Gefahr hin, als kalt und fühllos verkannt zu werden.

Erst nachdem Platen im Herbst 1826 zu dauerndem Aufenthalt nach Italien sich gewendet hatte, begann er die antiken Odenmaße dem Reime vorzuziehen. In seinem Kampfe gegen Immermann hielt er selber sich für einen Widersacher, ja sogar Überwinder der Romantik. Aber die Hinneigung zum klassischen Altertum, von der Friedrich Schlegels Jugend erfüllt war, ist bei Platen so wenig wie bei Hölderlin als ein thatsächlicher Gegensatz zur Romantik anzusehen, wenn der heilsame Einfluß der Antike ihn auch zum Widerspruch gegen einzelne romantische Verirrungen antrieb. Wie Platen mit dem Sonett eine Lieblingsform der Romantiker pflegte, in seinen herrlichen Balladen (Alarichs „Grab im Busento", „Klagelied Kaiser Ottos III.") romantische Stoffe und Stimmungen ergriff, so sind auch seine ersten Schauspiele, die Verschmelzung der Märchen von Schneewittchen und Aschenbrödel im „Gläsernen Pantoffel", die Tieckische Ironie im „Schatz des Rhampsinit", die Dramatisierung der altfranzösischen Erzählung von „Aucassin und Nicolette" in „Treue um Treue", durchaus romantisch in Form und Inhalt. Und ebenso ist es seine letzte epische Dichtung, die Verarbeitung verschiedener Geschichten aus „Tausendundeiner Nacht" in den reimlos fünffüßigen Trochäen der „Abbassiden" (1833). Er selbst legte freilich weder auf die frühesten Werke noch auf die Fabeleien seiner morgenländischen „Odyssee" besonderen Wert. Wie Schiller wollte er sich durch historische Studien, die in den glänzend geschriebenen „Geschichten des Königreichs Neapel" gipfeln, für geschichtliche Dichtungen vorbereiten. Ausführen konnte er von ihnen freilich nur noch das dramatische Bild zur Verherrlichung stolzer venezianischer Vaterlandsliebe: „Die Liga von Cambrai" (1833). Für das große Hohenstaufen-Epos und weitere Tragödienpläne („Tristan", „Meleager") erlosch sein Leben zu früh, so daß neben seinen Ghaselen, Sonetten, Oden, Festgesängen und Eklogen als Haupterzeugnisse seines Strebens und Könnens nur die beiden großen Lustspiele bleiben: „Die verhängnisvolle Gabel" und „Der romantische Ödipus" (1826 und 1829).

Beide sind satirische Litteraturkomödien, für die zuerst Tiecks „Gestiefelter Kater" das Vorbild gegeben hat. Platen begnügt sich aber nicht wie Tieck mit der Prosa als Form und einer alles auflösenden Ironie im Inhalt. Er strebt, wie dies schon vor ihm Rückert in seinen politischen Napoleon-Komödien gelehrt hatte, nach Platen wieder Prutz und Graf Schack in ihren politischen Komödien thaten, gerade im freien Scherze nach der allerstrengsten metrischen Vollendung, für die der attische Komödiendichter Aristophanes ihm als Vorbild erschien. Wie schon Aristophanes in seiner Litteratursatire „Die Frösche", so sieht auch Platen in der Bekämpfung falscher litterarischer Tendenzen eine sittlich-nationale Aufgabe. In den großen Parabasen, den Zwischenreden, in welchen der Chorus unmittelbar im Namen des Dichters spricht, gibt er Ausblicke auf die Entwickelung der deutschen Litteraturgeschichte, preist die goldene

Freiheit als der Schönheit und des Lebens Amme und fordert ganz im Sinne Schillers von dem Dichter höchste Selbsterziehung, damit er seine erzieherische Pflicht gegenüber der Nation auszuführen vermöge:

Mündig sei, wer spricht vor allen; wird er's nie, so sprech' er nie!
Denn was ist ein Dichter ohne jene tiefe Harmonie?

So wendet er sich in der „Verhängnisvollen Gabel" vor allem gegen die Schicksalstragödie, deren Verfasser das Majestätsverbrechen begangen haben, „Entnervendes zu bieten statt des Schönen". Er verhöhnt im „Ödipus" das äußerliche Spielen der Romantiker mit allen Formen, ihre Mischung von Shakespeares und Calderons Tragödienstil, und stellt solcher Willkür die großen klaren Züge eines Sophokleischen Werkes entgegen. Daß er in seinem Dichter Nimmermann gerade Immermann, der durch seine Jugendtragödien allerdings mit romantischen Sünden belastet war, als den Stellvertreter der ganzen tollen Dichterlingsgenossenschaft dem Spotte preisgab, war freilich ein beklagenswerter Irrtum. Ein Scherzwort Immermanns über die Nachahmer des „Westöstlichen Divans" hatte den Ghaselendichter Platen so sehr aufgebracht, daß er eben den Dichter angriff, der durch den sittlichen Ernst seines künstlerischen Strebens unter allen seinen Zeitgenossen ihm der erwünschteste Bundesgenosse hätte sein sollen. Man begreift wohl, daß Goethe von seiner höheren Warte aus solche Händel unerfreulich fand und Platen die Liebe absprach. Unrecht aber hatte Goethe, Platen deshalb den verneinenden Geistern anzureihen.

In der Bekämpfung falscher Richtungen durch eigene satirische Kunstwerke höchsten Stiles hatte Platen etwas Positives von selbständig bleibendem Wert geschaffen. Und wenn von allen seinen Werken auch nur die Balladen in weite Kreise gedrungen sind, seine beiden Komödien und eine Reihe seiner Oden werden ernstere Leser stets zu begeistern vermögen. Eine Ode wie „Aqua Paolina" spiegelt den mächtigen Eindruck des ewigen Rom auf einen im Besitz der höchsten geistigen Bildung sich fühlenden Dichter mit Goethescher Größe wider. Der Mensch, in dessen Innerem Geschichte und Kunst derart lebendig geworden waren, durfte im Gefühl seiner Persönlichkeit und der Entwickelung seines treu gepflegten Talentes selbstbewußt auf die dichtenden Zeitgenossen herabsehen und „im Pinienhain an den Buchten des Meers" sich erfreuen an der vergangenen Größe und dauernden Schönheit Italiens wie an der „Fülle des eigenen Wohllauts". Mochten einzelne übereifrige Bewunderer, wie Johannes Minckwitz, in formaler Nachahmung seiner Oden stecken bleiben, das Verdienst seines lehrenden Beispiels hat nicht nur auf die in der weimarischen Zeit arg vernachlässigte Reinheit der Reime, sondern dem zersetzenden Heineschen Einfluß gegenüber auf die formale Ausbildung und den künstlerischen Ernst der ganzen folgenden deutschen Dichtung erziehend eingewirkt. Als berechtigter Wortführer des jüngeren Geschlechts dankte Emanuel Geibel dem Vorkämpfer auf der Schönheit Bahnen:

Das wollen wir Platen nicht vergessen,
daß wir in seiner Schule gesessen;
die strenge Pflicht, die römische Zucht,
sie trug uns allen gute Frucht.

Platen selbst stellte unter seinen dichtenden Zeitgenossen am höchsten Friedrich August von Heyden (geboren 1789), den ostpreußischen Dramatiker („Renata", 1816) und Epiker, der 1851 als Regierungsrat zu Breslau starb. Mit seiner Weigerung, eine Censorstelle anzunehmen, da er seinen Kindern einen ehrlichen Namen zu hinterlassen wünsche, zeigte Heyden die gleiche liberale Gesinnung, wie sie Platens Klagen über Censur und Geistesdruck offenbaren. Erst in seiner letzten Lebenshälfte gewann Heyden mit den Epen „Das Wort der Frau" (1843) und der aus „Tausendundeiner Nacht" schöpfenden Verserzählung „Der Schuster von Ispahan" einen Teil des von Platen ihm geweissagten Ruhmes. Dem Hohenstaufenkreise, an dem er sich bereits in Trauerspielen versucht hatte, entnahm er die anmutige Liebesgeschichte zwischen Heinrichs des Löwen Sohn und der staufischen Pfalzgrafentochter Agnes, die trotz des Widerstandes ihres kaiserlichen Oheims, Heinrichs VI., durch die kluge Festigkeit ihrer Mutter zu gutem Ende gebracht wird. An dem dankbaren Stoff haben später noch Dahn („Die Staatskunst der Frauen") und Greif („Die Pfalz im Rhein") sich als Dramatiker versucht, aber die glücklichste dichterische Gestaltung hat ihm doch Heyden in den Nibelungenstrophen seines Epos gegeben.

Unter Platens italienischen Oden sind auch mehrere an den Breslauer Maler und Dichter August Kopisch (1799—1854), der durch seine Entdeckung der blauen Grotte auf Capri (1826) freilich bekannter

geworden ist als durch seine Versuche in Platens Odenstil und seine Dramen, unter ihnen eine „Chrimhild" in allitterierenden Versen. Aber als Erzähler von Schwänken und heiteren Volkssagen, als Dichter humorvoller Trinklieder („Satan und der schlesische Zecher", „Als Noah aus dem Kasten war") und Übersetzer italienischer Volkspoesie bethätigte Kopisch, dem Platen als Menschen „zärtliches huldvolles Gemüt" nachrühmte, auch als Dichter heiteren, offenen Sinn. Seine reimlose Übersetzung der „Göttlichen Komödie" (1842) zählt zu den besseren und verbreitetsten Übertragungen Dantes, deren erste von dem Berliner Kannegießer 1821, eine andere von Karl Streckfuß 1826 vollendet wurde, kurz ehe König Johann von Sachsen (Philaletes) die seinige 1828 begann. Während Platen mit dem naturfrischen schlesischen Maler Freundschaft schloß, fühlte er sich abgestoßen durch das an Heinses „Ardinghello" mahnende Treiben des wild genialischen Dichters Wilhelm Waiblinger aus Heilbronn (1804—30), der von Rom und Neapel aus seine italienischen und gleich auch griechische Reiseeindrücke novellistisch einkleidete. Für die Nachbildung von Oden und Elegien in der Art Platens und seines Landsmannes Hölderlin, den er zum Helden eines Romanes „Phaeton" wählte (1823), fehlte Waiblinger die Fülle von Platens Geschichtsanschauung und Hölderlins schmerzensvolle Sehnsucht. Aber im einschmeichelnden Rhythmus seiner „Lieder des römischen Karnevals" und aus den Sabinerbergen fand die echte Begabung und der leichte Sinn des Dichters in reizvollen Bildern so glücklichen Ausdruck, daß Waiblingers Lieder aus Italien noch immer aus den zahllosen poetischen Schilderungen deutscher Italienfahrer hervorragen.

Zu diesen Huldigungen der deutschen Dichtung an das Land, dem Mignons Sehnsucht galt, hat auch Johann Michael Friedrich Rückert (geboren zu Schweinfurt am 16. Mai 1788) in den sechs Büchern seiner lyrischen Gedichte einen „Bezirk" voll Oktaven, Sestinen, Sizilianen, Ritornellen, Distichen beigesteuert und auch hier gezeigt, wie er fremde poetische Formen mit nachbildender Kunst ins Deutsche zu übertragen wußte.

Als Rückert sich 1811 in Jena habilitierte, hatte Friedrich Schlegels Buch über das Indische ihm bereits die Neigung für den Orient geweckt, aber die Zeitereignisse wiesen seine Muse zunächst auf die Teilnahme an den vaterländischen Sorgen, Kämpfen und Siegen. Von der fränkischen Bettenburg aus, wo er die Gastfreundschaft des biderben, poesieliebenden Freiherrn von Truchseß genoß, ließ er als Freimund Reimar seine „Deutschen Gedichte" ausgehen. Im Herbst 1815 übernahm er dann die Leitung des Stuttgarter „Morgenblattes", aber das Jahr 1817 führte ihn nach Rom. Auf der Rückreise machte er in Wien die wichtige Bekanntschaft des Hafis-Übersetzers Hammer-Purgstall, der Rückert dauernd für die orientalischen Studien gewann. Auf Hammers Empfehlung ernannte ihn König Ludwig 1826 zum Professor in Erlangen, von wo er 1841 einem Rufe an die Universität Berlin folgte. Aber nicht lange hielt er es dort aus, dann kehrte er wieder auf seinen idyllischen Landsitz Neuses bei Koburg zurück, wo er bis zu seinem Tode am 31. Januar 1866 übersetzend und dichtend, Tag für Tag ein paar Gedanken für sein poetisches Hausbuch reimend, ein beschaulich arbeitsames Stillleben führte. Felix Dahn hat in seinen „Erinnerungen" warmherzig geschildert, wie er als junger Poet nach eben bestandenem Examen in diesem Dichterheim freundliche Aufnahme und Rat gefunden, wie Rückerts hochgereckte Hünengestalt, von deren mächtigem Haupt lange weißgraue Locken auf die breiten Schultern niederwallten, zwischen den Rosen seines Gartens sinnend dahinzuwandeln liebte.

Rückert besaß eine Vers- und Reimgewandtheit wie vielleicht kein anderer deutscher Dichter. Als Übersetzer wußte er chinesische Lieder (1833) und indisches wie persisches Epos („Firdusi" in Nibelungenstrophen), die ältesten arabischen Volkslieder („Hamâsa", 1846) wie die lustig-klugen Verwandlungen eines arabischen Eulenspiegels („Makamen des Hariri", 1826), brahmanische Erzählungen (1843) und hebräische Propheten wie „Lieder und Sprüche der Minnesänger" in neuhochdeutsche Reime zu kleiden. Die romantische Übersetzungskunst hat erst durch seine Thätigkeit Goethes Verlangen nach einer Weltlitteratur in deutscher Sprache ganz zu befriedigen vermocht. In „Agnes' Totenfeier" (1812) und den „Kindertotenliedern" (1834) hat er ebenso ergreifenden Ausdruck für quälenden Schmerz gefunden, wie er im „Liebesfrühling" (1823) selig bräutliches Glück zu besingen wußte. Die „Vierzeilen" vereint mit der „Weisheit des Brahmanen" (1836) haben den Ruhm des Spruchdichters fest begründet

und durch ihre Beliebtheit sogar dem schon 1834 erschienenen „Laienbrevier" des Lausitzer Novellisten Leopold Schefer erst zu seinem großen Erfolg verholfen.

Rückert selbst pries sich gesegnet, daß die Dichtung ihm immer erscheine, „Herzbedürfnisse zu stillen", daß er alles auf seiner Lebensfahrt in Liedern aufbewahren könne, obwohl ihm „nichts, als was noch ist jedem, begegnet". Aber bei allem Ernst und Wissen, der Wahrheit und Gemütstiefe, die den Menschen Rückert zieren, für den Dichter war diese fast von selbst sprudelnde Reimquelle keineswegs eitel Segen. Man braucht nur die 166 „Kindertotenlieder" Rückerts mit Eichendorffs zehn rührenden Liedern „Auf meines Kindes Tod" zu vergleichen, um zu erkennen, wie auch das tiefste, wahrste Gefühl durch Rückerts Unfähigkeit dichterischer Konzentration verlieren, um nicht zu sagen verflachen mußte. Solcher poetischen Vielschreiberei ergeht es eben nicht besser als gewöhnlicher prosaischer Schwatzhaftigkeit. Es liegt eine Art unbewußter Selbstkritik darin, wenn Rückert schon 1841 selber eine „Auswahl des Verfassers" aus seinen gedruckten Gedichten nötig fand. Aber die nötige Kritik wurde bei ihm erstickt durch die Leichtigkeit des Schaffens, das zu massenhafter Schleuderarbeit verleitete. Der Platenschen Ode fühlte Rückert selbst sich nicht gewachsen; allein es fehlt dem Versgewandten merkwürdigerweise überhaupt an Empfindung für Rhythmus. Die Mehrzahl seiner Verse zeigt einen Mangel an musikalischem Gefühl, sie entbehren sehr oft der Klangschönheit, obwohl ihr Verfasser dann wieder als feinsinniger Sprachkünstler erscheint. Nicht allein die „Zahmen Xenien" und das „Poetische Tagebuch" lehren, daß Rückert keineswegs bloß in der Sturmzeit, da er seine „Geharnischten Sonette" schrieb, sondern zeitlebens mit treuer Sorge die Geschicke seines Volkes verfolgte. Aber der hochgefeierte Dichter steht mit aller seiner Weisheit den Zeitereignissen doch ziemlich ratlos gegenüber, er versteht nicht, wie Immermann und Hebbel, zum Leben Stellung zu nehmen. Er lebt ein Traumleben in seiner stillumfriedeten Welt; wer ihn da aufsucht, wird den milden Dichter voll tiefer christlicher Frömmigkeit, Vaterlands- und Menschenliebe aufrichtig liebgewinnen. Aber der poetische Garten, in dem er lebt und schreibt, liegt doch zu sehr abseits von dem kampfvollen, steilen Pfade, den die großen Dichter gewandelt sind und wandeln werden. Daß Rückerts Versuche im Drama („Kaiser Heinrich IV.", „Herodes", „Columbus") mißraten mußten, ist bei seiner Naturanlage selbstverständlich. Aber die Eroberung der Bühne wollte den romantischen Dichtern von Schlegel und Arnim bis Immermann und Grabbe überhaupt trotz aller Anstrengungen nicht recht glücken.



Friedrich Rückert. Nach der Federzeichnung von J. Schnorr von Carolsfeld (Rom 1818), in der k. k. Akademie der Bildenden Künste zu Wien.

Schon bald nach Schillers Tod hatte Goethe geklagt, daß die dramatischen Dichter auf die unerläßlichen Anforderungen des Theaters zu wenig Rücksicht nähmen. Er selbst kam durch Einführung Calderons auf der Weimarer Bühne den romantischen Neigungen entgegen, während er anderseits vor der Hingabe an Shakespeare warnte, wie Tieck sie seinen Jüngern predigte.

Allein er selbst wurde 1817 von der Leitung des weimarischen Hoftheaters entfernt, weil er auf der durch Schillers Dramen geweihten Stätte nicht die Kunststücke eines abgerichteten Pudels dulden wollte, ein warnendes Beispiel, wie es in Deutschland um die Wertschätzung der Bühne als eines nationalen Bildungsmittels bestellt war und leider noch bestellt ist. Zwar wurde dem Schauspiel in Berlin durch Schinkel ein neues Haus gebaut, für dessen Eröffnung Goethe den Prolog schrieb; aber Schinkels Pläne für eine entsprechende Umgestaltung der Szene selbst nach dem von Tieck empfohlenen, zeitgemäß abgeänderten Vorbild der altenglischen Bühne blieben unausgeführt und fanden erst 1887 in der sogenannten Münchener Shakespearebühne praktische Anwendung. Für die Gesinnung der herrschenden Kreise war es bezeichnend, daß das königliche Nationaltheater zu Berlin, das 1809 als eine für die allgemeine Bildung wichtige Anstalt dem Unterrichtsministerium unterstellt worden war, nach Ifflands Tode in ein bloß königliches Theater umgetauft wurde. Tieck leitete 1826 seine „Dramaturgischen Blätter" mit der Befürchtung ein, das deutsche Theater stehe seinem völligen Untergange ganz nahe.

Nicht an gutem Willen fehlte es dem Nachfolger Ifflands in der Leitung der Berliner Bühne, dem mit Goethe befreundeten Grafen Moritz von Brühl. Aber es war ein besonderer Mißstand, daß zu der Zeit, wo schon der Unfug der Schicksalstragödie sich überall breit machte, im Berliner Schauspiel ein völlig poesieloser Vielschreiber seine Herrschaft begründete, der Schlesier Ernst Benjamin Salomon Raupach (1784—1852). Seit langem ist Raupach, von dem sich nur das Volksstück „Der Müller und sein Kind" auf der Bühne erhalten hat, hauptsächlich durch Platens und Immermanns Verspottung noch in Erinnerung. Er ist der Wachtfriseur Isidor Hirsewenzel in Immermanns „Münchhausen". Allein 1824 begann Raupach nach seiner Rückkehr aus Rußland, wo er Hofmeister und Professor gewesen war, seine massenhafte Lieferung von Tragödien und Komödien aller Art für das königliche Schauspielhaus zu Berlin, von dem aus sie ihren Weg durch Deutschland nahmen. Sein Plan, im Verein mit anderen die deutsche Geschichte von Heinrich I. bis zum Westfälischen Frieden in etwa achtzig Dramen auf die Bühne zu bringen, ein ernstgemeintes Gegenstück zu Hauffs satirischem Vorschlag einer Geschichte Deutschlands in hundert historischen Romanen, kam glücklicherweise nicht zur Ausführung. Aber Raumers Geschichte der Hohenstaufen hatte Raupach selbst schon 1836 in seine vierundzwanzig Hohenstaufendramen eingeschachtelt. Raupach war nicht bloß streng konservativ gesinnt, sondern suchte durch seine Darstellung des mittelalterlichen Riesenkampfes zwischen Kaisertum und Papsttum die preußische Büreaukratie in ihren Streitigkeiten mit dem Kölner Erzbischof zu unterstützen, eine kleinliche Tendenz, mit der er selbst das dichterische Todesurteil seines Hohenstaufencyklus besiegelte. Wohl besaß der „Perückenverfertiger Raupel" gelehrtes Wissen, ernsten Sinn und selbst dramatische Technik, aber alles, was erst den Dichter macht, ging dem nüchternen Pedanten selber und seinen steifleinenen Werken ab. Dennoch war es gerade ihm beschieden, in seiner Tragödie „Der Nibelungen-Hort" nicht bloß die Sage 1828 zum erstenmal auf die Bühne zu bringen, sondern damit auch Hebbel die erste Anregung zu seinen „Nibelungen" zu geben. Aber schon bereiteten sich für das Drama auch die musikalischen Hilfsmittel vor, durch deren weitere Ausbildung es später Wagner gelingen sollte, den Nibelungenhort dauernd der deutschen Bühne zu gewinnen.

Durch den Grafen Brühl war Goethes Lieblingsschüler, der Schauspieler Pius Alexander Wolff, nach Berlin gezogen worden, wo 1821 seine Dramatisierung einer Novelle von Cervantes, die Wiederfindung der von Zigeunern geraubten „Preciosa", mit größtem Beifall gespielt ward. Daß das neun Jahre vorher in Leipzig durchgefallene romantische Schauspiel bis heute auf unseren Bühnen sich erhält, verdankt es freilich nicht bloß der geschickten Behandlung des rührenden Stoffes, sondern mindestens ebensosehr der begleitenden Musik, mit der es Karl Maria von Weber (geboren 1786 zu Eutin, gestorben 1826 zu London) ausgestattet hatte. Eben erst, am 18. Juni 1821, hatte die von dem Dresdener Novellendichter Friedrich Kind bearbeitete Freischützsage als Webers Oper in Berlin den Jubel der ersten Aufführung erlebt. Schon 1805 zwar hatte der in Bonn geborene, in Wien eingebürgerte Ludwig van Beethoven (1770 bis 1827) die seit Mozarts zu frühem Tode zurückgedrängte deutsche Oper (vgl. S. 529) mit seinem

herrlichen „Fidelio“ neu geschaffen. Die unendliche Ausdrucksfähigkeit, die er in den späteren seiner neun Symphonien der Musik eroberte, war schon im „Fidelio“ in den Dienst der dramatischen Handlung gestellt worden. Doch nur langsam gewann die „entsetzlich schwere Oper, der leerste, tollste Bombast des exzentrischen Beethoven“ nach den Wiener Mißerfolgen des „Fidelio“ in Deutschland Boden, obwohl Brentano 1815 dem allgemeinen Vorurteile kräftig entgegentrat. Erst durch den sofort verständlichen, überall begeistert aufgenommenen „Freischütz“ Webers war die romantische Oper als eine vollberechtigte Gattung des deutschen Dramas geschaffen.

Als die hervorragendsten Vertreter des von Weber begründeten romantischen Musikdramas erscheinen Heinrich August Marschner aus Zittau (Scotts „Ivanhoe“ als „Templer und Jüdin“, 1829; die Sage von dem Menschenliebe verlangenden Berggeist „Hans Heiling“, 1833) und der Kasseler Kapellmeister Ludwig Spohr („Faust“, 1813; „Jessonda“, 1823), auf dem Gebiete der heiteren Muse der liebenswürdige, 1851 im Elend verkommene Berliner Albert Lortzing („Undine“, „Zar und Zimmermann“, „Waffenschmied“) und der gleich nach Vollendung seiner „Lustigen Weiber von Windsor“ (1849) jung verstorbene Karl Otto Nicolai aus Königsberg. Aus dieser Schule ist Wagners dramatische Kunst hervorgegangen. Nicht bloß Lortzing schuf sich seine Textbücher selbst, sondern auch die Entstehungsgeschichte von Webers „Euryanthe“ zeugt von Webers dichterischen Bestrebungen. Während wir von Spohr und Marschner nur Autobiographien besitzen, ist Weber bereits, wie nach ihm der Romantiker Robert Schumann (1810—56) und Wagner, auch unmittelbar litterarisch thätig gewesen. Wichtiger als Webers Romanplan „Tonkünstlers Leben“ ist seine Dresdener Dramaturgie, die er mit der Berufung auf Goethe und Schiller einleitete. Durch sie wollte er 1817 nach seiner Anstellung als Kapellmeister der neu gegründeten deutschen Hofoper in Dresden das Verständnis für die Notwendigkeit einer besonderen deutschen Kunstform in der Oper ausbreiten. Wo es bei Franzosen und Italienern meist auf die Sinnenlust einzelner Momente abgesehen sei, wolle der tiefer greifende Deutsche „ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen“. So früh wurde von Weber die Idee erfaßt, mittels der Musik ein wirkliches, eigenartig deutsches Drama zu schaffen, die dann allerdings erst nach Jahrzehnten durch Wagner zur That ward.

Die Musik rief auch der Breslauer Dichter, Vorleser und Schauspieler Karl von Holtei (1798—1880) zu Hilfe, als er bei seiner Beteiligung an dem 1824 in Berlin gegründeten Königstädtischen Theater nur unter dem Deckmantel des Liederspiels und Melodramas im ernsten Drama den Wettbewerb mit dem Monopol des königlichen Schauspiels aufnehmen durfte.

Selbst Goethes „Faust“, für den er aber schließlich doch ein „Volksmelodrama Doktor Johannes Faust“ von eigener Mache einschob, wollte er derart auf dem Königstädtischen Theater spielen lassen. Seine Dramatisierung der Bürgerschen „Lenore“, in der das allbekannte Mantellied „Schier dreißig Jahre bist du alt“ Aufnahme fand, kam dort 1828 zur Darstellung. Im übrigen hat Holtei als Lyriker nicht durch hochdeutsche, sondern durch seine Gedichte in schlesischer Mundart (1830), zu denen Hebel ihm das Vorbild gegeben, für seinen Nachruhm gesorgt, wenigstens in den Gauen seiner engeren Heimat. Über „Vierzig Jahre“ aus seinem bewegten Wander-, Bühnen- und Dichterleben hat Holtei selbst mit Offenheit und der ihn nicht leicht verlassenden guten Laune berichtet (1840—46), während sein Roman „Die Vagabunden“ (1851) den alten Abenteurerroman (vgl. S. 370) um ein buntes Bild aus dem Leben des fahrenden Gauklervolkes im 19. Jahrhundert bereicherte. In dem empfindsamen Rührstück „Lorbeerbaum und Bettelstab“ (1840) führte er das seit Goethes Szenen von Künstlers Erdewallen und Vergötterung so oft behandelte Thema von der Verkennung des Genius aus.

Die lange Zeit als geradezu klassisches Muster bewunderte Behandlung dieses Vorwurfes von der Leidensgeschichte des Künstlers und seiner zu spät erfolgenden Anerkennung hat Adam Gottlieb Öhlenschläger (1779—1850) in seinem vielgespielten Trauerspiel „Correggio“ (1816) aufgestellt. Mehr noch als in Wielands und Schillers Tagen Jens Baggesen, gehört Öhlenschläger ebenso wie seinem dänischen Heimatland auch der deutschen Litteratur an, nicht bloß wie sein jüngerer romantischer Landsmann, der Märchenerzähler Hans Christian Andersen, durch Übersetzungen, sondern indem er selbst sich beider Sprachen bediente. Während

indessen Baggesen die deutsche Romantik leidenschaftlich bestritt, erfüllte sich Öhlenschläger bei wiederholtem Besuche Deutschlands, von dem seine „Lebens-Erinnerungen" (1850) erzählen, völlig mit ihren Anschauungen. Er wurde ihr Vorkämpfer im Norden.

Noch Jugendarbeiten Ibsens wie „Das Fest auf Solhaug" und „Die nordische Heerfahrt" sind Nachklänge der Öhlenschlägerschen Romantik. Von der Dramatisierung eines Märchens aus „Tausendundeinernacht" („Aladdin oder die Wunderlampe", 1808) ging sie schon 1810 mit dem „Hakon Jarl" zur altnordischen Geschichte über, aus der sie, nicht ohne Berührung mit Fouqué, eine lange Reihe dramatischer Bilder vorführte („Amleth", 1846). Den größten und anhaltendsten Erfolg in Deutschland dankte er jedoch seiner Dramatisierung von des Malers Correggio letzten, durch neidischen Dünkel abgekürzten und durch Michel Angelos Anerkennung verschönten Lebenstagen. Aber auch der „Correggio" hat wie fast alle Trauerspiele Öhlenschlägers ein mehr balladenmäßiges als dramatisches Gepräge. Sein Verfasser stand gleich allen romantischen Dramatikern zu sehr „auf dem schwankenden Boden der Phantasie".



Karl Lebrecht Immermann. Nach der Kreidezeichnung von K. F. Lessing (1837), wiedergegeben in W. v. Seydlitz, „Historisches Porträtwerk".

Als zwei bedeutende Versuche, das Drama auf dem Boden der neuesten Geschichte aufzubauen und ihm damit zugleich die Vorzüge von Schillers, beziehungsweise Shakespeares, Historiendrama und des realistischen Interesses zu geben, erscheinen Immermanns dramatisches Gedicht „Das Trauerspiel in Tyrol" (1828, umgearbeitet als „Andreas Hofer" 1834) und Grabbes „Napoleon, oder die hundert Tage" (1831). Wie die zwei so grundverschiedenen Dichter, der Magdeburger Karl Lebrecht Immermann (geboren am 24. April 1796, gestorben am 25. August 1840) und der Detmolder Auditeur Christian Dietrich Grabbe (1801—36), hier zusammentrafen in dem rühmlichen Wagnis, noch selbsterlebte Geschichte zu dramatisieren, so hat Grabbe durch seine Berichte über „Das Theater in Düsseldorf" (1835) Immermanns großes dramaturgisches Unternehmen zu fördern gesucht. Immermann selbst hatte den bereits dem Elend verfallenden Grabbe nach Düsseldorf gezogen, wo neben ihm schon vorher Tiecks Schüler, der tief-religiös gesinnte Görlitzer Friedrich von Üchtritz (1800—1875) dichterisch thätig war, der Verfasser des erfolgreichen Trauerspiels „Alexander und Darius" (1827), dem er später schwerbelastete, aber gedankentiefe religionsgeschichtliche Romane („Albrecht Holm", 1851; „Eleazar", 1867)

folgen ließ. Der durch scharfes, gesundes Urteil ausgezeichnete Berliner Michael Beer (1800 bis 1833), der Dichter des eindrucksvollen Trauerspiels „Der Paria“ (1823) und des „Struensee“ wie spannender Novellen, wurde wenigstens für kurze Zeit durch Immermanns Freundschaft in der rheinischen Malerstadt festgehalten, wo den ausübenden Künstlern (Schadow, Karl Lessing, Hübner, Schröter) zur Seite Karl Schnaase die Kunstgeschichte vertrat, Felix Mendelssohn Einfluß auf die Gestaltung der Rheinischen Musikfeste ausübte. In die Reihe der großen rheinischen Kulturinstitute wollte nun auf diesem Boden Immermann auch das Theater einfügen. Durch seine für die deutsche Theatergeschichte so wichtige Leitung der Düsseldorfer Musterbühne (1834—37) tritt Düsseldorf als bedeutender Mittelpunkt eines litterarischen Kreises hervor, von dessen geistiger Regsamkeit des rheinischen Dichters Müller von Königswinter Roman „Immermann und sein Kreis“ (1861) allerdings nur ein schwaches Bild bietet.

Die Eindrücke, die Immermann als Student in Lauchstädt von der weimarischen Schauspielgesellschaft empfing, und Tiecks dramaturgische Ratschläge leiteten ihn, als er sich an die Danaidenarbeit wagte, durch die würdige Gestaltung einer Bühne dem ganzen deutschen Theater einen Antrieb zur Besserung zu geben. Dem schauspielerischen Virtuosentum, wie es in Berlin durch Hoffmanns Freund Ludwig Devrient, mehr noch durch die Gastreisen des Schlesiers Karl Seydelmann sich ausbildete, setzte er, wie vor ihm Goethe, nach ihm Wagner, die Idee der einheitlich stilvollen Aufführung des Gesamtkunstwerkes entgegen. Den von der Gedankenlosigkeit beherrschten Spielplan suchte er als kühngenialer Regisseur durch Aufnahme litterarisch bedeutender Dramen, deren Bühnenfähigkeit durch die That erhärtet werden sollte, aus der Gewohnheit trägem Gleise aufzurütteln. Und gerade in dieser praktischen Thätigkeit gewann er, der bisher einseitig Shakespeare verehrt hatte, das Verständnis für die Größe von Schillers berechtigter deutscher Eigenart. In Grabbe, der trotz seiner gegen die Shakespeare-Nachahmung gerichteten unreifen Polemik selber im Äußerlichen ganz der „Shakspearo-Manie“ verfallen war, konnte Immermann freilich so wenig wie in dem theaterfremden, unzuverlässigen Mendelssohn Stützen für sein praktisch dramaturgisches Wirken finden. Wohl bekundete Grabbe in seinem Hohenstaufencyklus (Friedrich I. und Heinrich VI.) manche der dichterischen Eigenschaften, die dem pedantischen Raupach fehlten, hinreißendes Feuer, Einbildungskraft, kühnes Streben nach Neuem. Wenn er sich in der Gegenüberstellung von „Don Juan und Faust“ (1829), des frohen, zügellosen Genußmenschen und des aus Grübelei zur Liebesleidenschaft erwachenden Teufelsbündners, stark zur hohlen Rhetorik verführen ließ, so hat er in den Pariser Volks- und einigen Schlachtenszenen seines „Napoleon“ doch lebensvoll charakteristische Wirklichkeitsbilder geschaffen, wie sie ihm so leicht kein anderer nachdichtete. Sein „Hannibal“ (1835) enthält, obwohl hier der völlige Zerfall der Form schon des Dichters eigene Zerrüttung erkennen läßt, doch packende Augenblicksbilder, und selbst sein letztes Werk, „Die Hermannsschlacht“, fesselt bei aller Geschmacklosigkeit durch das Bestreben, uns Hermann und seine Cherusker als echt westfälische Bauern vorzuführen. Etwas von der Kraft und Wildheit des jugendlichen Klinger, die Verachtung der Sturm- und Drangzeit gegen alle Form lebt in Grabbes Dramen wieder auf, aber auch verstärkt die übelsten Eigenschaften der Genies. Früh schon hat der eitle und ungenügend gebildete Dichter durch Trunksucht seine Gesundheit und sein starkes Talent zu Grunde gerichtet. Einen unheimlich gespensterhaften Schatten vergleichbar, taucht der schuldig Unglückliche in Düsseldorf auf, wie um die feste Selbstzucht, den Lebens- und Künstlerernst Immermanns erst ins volle Licht zu setzen.

Immermann hat sich nie zum Höchsten in der Poesie durchringen können. Die Nüchternheit des altpreußischen Beamten und Magdeburgers paart, aber mischt sich in ihm nicht harmonisch mit der Phantasie des Romantikers und Satirikers, so ehrlich er diesen Zwiespalt in seinem Innern auch zu überwinden strebte. Ihm fehlt der traumhaft poetische Zauber, der uns aus Eichendorffs Liedern und Novellen anweht, das Berauschende der Hoffmannschen Erzählungskunst. Auch nachdem er über die mißlungenen jugendlichen Versuche der Werther-Nachahmung und shakespearisierender Lust- und Trauerspiele hinausgewachsen war, glückte es ihm nicht, neben Kleist und Grillparzer einen ersten Platz unter den nachschillerischen Dramatikern zu erringen.

Auch die neueren Versuche, den „Andreas Hofer“ und die Trilogie „Alexis“ (1832), in der Peters des Großen Sohn im Kampf gegen die Reformen seines Vaters untergeht, wieder für die Bühne

zu gewinnen, mißlangen, wie Immermann selbst mit ihnen, seinem „Friedrich II.“, dem einzig ausgeführten Stücke eines geplanten Hohenstaufencyklus, und der Behandlung von Boccaccios Novelle „Tankred und Ghismonda“ (Bürgers Ballade „Lenardo und Blandine“) in seinem letzten dramatischen Versuch: „Die Opfer des Schweigens“, hartnäckig, aber sieglos um einen entscheidenden Bühnenerfolg kämpfte.

Aber je mehr mit der wachsenden Entfernung aus der verwirrenden Masse der litterarischen Erscheinungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die großen geschichtlichen Linien der Entwickelung hervortreten, um so bedeutender wächst Immermanns Gestalt hervor. Der Sohn der Epigonenzeit, der er mit seinem Roman den Namen gegeben hat, erscheint in seinem Gesamtwirken auch als der mächtigste Vertreter eines noch immerhin reichen litterarischen Zeitalters. Gediegene Tüchtigkeit ist der Grundzug seines Wesens. Und wenn im Schatten des festgewurzelten Eichbaums auch Blumen erblühen, wie das schüchterne Waldveilchen von Oswalds und Lisbeths jungem, keuschem Liebestraum zwischen den Schlinggewächsen von „Münchhausens“ satirischen Fabeleien und die glühend rote „Wunderros'“ der Neudichtung von Gottfrieds von Straßburg Epos „Tristan und Isolde“, sein letztes, unausgesungenes Lied, so wirkt das Milde und Zarte, das von dem herb-ernsten Manne ausgeht, nur um so ergreifender.

In Goetheschem Geist, doch in seiner eigenen Weise, erzählen Immermanns „Memorabilien“ von seiner Jugendzeit in den Jahren der Napoleonischen Unterdrückung. Mit ins Feld ziehen durfte der Hallenser Student erst 1815 nach seines Vaters Tod. Als Auditeur in Münster lernte er die Frau des Generals von Lützow, die Gräfin Elisa von Ahlefeldt, kennen. Der tapfere Führer der vom Glanz der Poesie umwobenen Freischar hatte selber kein Verständnis für die geistigen Bedürfnisse seiner romantisch gesinnten Gattin. Die Wahlverwandtschaft zwischen ihr und dem jungen Dichter löste Lützows Ehe. Doch nur als Freundin, nicht als Gattin des Bürgerlichen wollte die Gräfin Immermanns Leben teilen, und gerade er mußte seiner ganzen Natur nach unter solch dauernder Verletzung der Sitte leiden. In Gedichten wie in dem von Platen verhöhnten Trauerspiel „Cardenio und Celinde“ (1826), dem alten Stoffe von Gryphius' Trauerspiel (vgl. S. 349) und Arnims „Halle und Jerusalem“, hat er dem bitteren Schmerz über der Freundin Weigerung, seinen Namen anzunehmen, Worte geliehen. Allein erst ein Jahr vor seinem frühen Lebensende löste er die freie und doch drückende Liebesfessel, um noch ein kurzes Eheglück zu genießen, das einen hellen Abglanz vorauswarf auf das liebende Paar im „Münchhausen“.

Alle reiferen Werke Immermanns entstanden in Düsseldorf, wohin er 1827 als Landgerichtsrat versetzt wurde, und unter der Einwirkung seiner dortigen künstlerischen Umgebung. Zugleich fühlte er sich, wie die Gespräche der drei Trinker in seiner Novelle „Der rheinische Karneval und die Somnambule“ zeigen, mitarbeitend an der Aufgabe, die neu erworbenen Landesteile mit der Art der altpreußischen Provinzen geistig zu verbinden. Der strengere Osten sollte sich, wie eines seiner Festspiele mahnt, öffnen „neuer Gab' und Lehre“, dem Westen das seit Jahrhunderten abhanden gekommene Staatsgefühl neu geweckt werden durch „das Gestirn von Friedrichs Ehre“. Aber nicht der engeren Aufgabe einer Verschmelzung politischer Gegensätze, sondern der Darstellung des Versuchs, die tiefsten Gegensätze im Wesen der Menschheit zu versöhnen, sollte seine dramatische Mythe „Merlin“ gelten (1832).

Als „den zweiten Faust“ hat Geibel „den gewaltigen Merlin“ gerühmt. Die Lebens- und Weisheitsfülle der unergründlich tiefen Goetheschen Dichtung wird nun freilich nicht entfernt erreicht durch Immermanns Mysterium von dem zaubermächtigen Teufelssohn der altkeltischen Sage, den schon ein Shakespeare zugeschriebenes Drama zum Helden gewählt hatte. Aber in erhabenen Bildern und mit dramatischer Wucht verkündet ein gedanken- und sprachgewaltiger Dichter in den kunstgefügten Reimen des „Merlin“ seine Weltanschauung. Der Entsagungslehre des Gottessohnes will der Weltenbauer Satan durch den von ihm erzeugten Jungfrauensohn die Lehre von der Sinnenherrlichkeit entgegenstellen lassen. Im ritterlichen Glanz des minnefrohen Artushofes und in dem von Titurell, Parzifal und Lohengrin gehüteten heiligen Gral (vgl. S. 112) hat Immermann die Gegensätze von Frau Welt und dem Göttlichen verkörpert, ähnlich wie in Richard Wagners „Parsifal“ die Gralsburg und Klingsors Zaubergarten einander bekämpfen, wie Ibsen in seinem „Kaiser und Galiläer“ das erste Reich heidnischer Schönheitsfreude

dem zweiten christlicher Fleischesertötung entgegensetzt und sein Julian sie in einem dritten, kommenden Reiche zu versöhnen hofft. Ja, wir können Immermanns Dichtung auf Schillers Lehre zurückführen, der Sinnenglück und Seelenfrieden, Leben und Ideal einander entgegenstellt und die beiden feindlichen Triebe (Stoff- und Formtrieb) in einer höheren Einheit vereinen will (vgl. S. 621). Ähnliches erstrebt auch Immermanns Merlin. Er leitet Artus und seine weltliche Ritterschaft an, sich den Gral zu gewinnen. Aber der Gral entschwindet in das ferne Morgenland, die königliche Maffenie verschmachtet auf ihrem Zuge, und Merlin selbst, der wunderthätige Magus, fällt dem Banne geistloser Sinnlichkeit, Niniana, anheim, obwohl sogar der nur an die Natur glaubende Klingsor, unter dem Goethe gemeint sein soll, dem jungen Merlin als dem Retter der Zukunft gehuldigt hatte. Sterbend erkennt Merlin, daß die von Gott der Menschheit ewig eingeborenen Gegensätze des Geistigen und Sinnlichen sich ebensowenig versöhnen lassen, wie es Christus oder Satan gelingen wird, den einen Trieb zur Alleinherrschaft zu bringen.

Steht „Merlin“ in einem gewissen Gegensatz zu Goethes „Faust“, so hat Immermann in den erst nach dreizehnjähriger Arbeit 1836 abgeschlossenen „Epigonen“ nach dem Vorbild von „Wilhelm Meister“ den Kulturzustand zwischen dem Ende der Befreiungskriege und der Julirevolution darstellen wollen. In seinem zweiten großen Roman, der Arabeskengeschichte „Münchhausen“ (1839), wendet er sich sowohl satirisch gegen das überlebte Alte mit seiner Selbstsucht und ungesunden Romantik, deren Vertreter die Schloßherrschaft von Schnick-Schnack-Schnurr ist, wie er die ihm schwindelhaft dünkende Bewegung, die litterarisch im jungen Deutschland gipfelt, in Münchhausens Person und durch ihn verspottet. Dagegen erkennt er im natürlich empfindenden Volk, im derbkernigen westfälischen Bauerntum des juristenfeindlichen, aber königstreuen Schulzen vom Oberhof die gesunde Grundlage und kräftige Zukunft unseres nationalen Lebens, für die uns der Liebesbund des süddeutschen Grafen Oswald und des unberührten Naturkindes Lisbeth, des armen Findelkindes, hoffnungsreich Gewähr bieten soll.

Wohl schießt die in den „Epigonen“ vereinzelt auftauchende litterarische Satire im „Münchhausen“ stark empor, wie Münchhausen selbst eine Karikatur des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau sein soll. Seit 1830 hatte dieser für seine „Briefe eines Verstorbenen“, denen er als „Semilasso“ eine Reihe anderer Reiseberichte folgen ließ, durch geistreiche Blasiertheit und Kokettieren mit oberflächlichem Liberalismus maßlosen Beifall geerntet. Aber Immermanns Roman als Ganzes begnügt sich keineswegs wie einst Tiecks Märchenkomödien mit litterarischer Satire, sondern greift das soziale Problem aus den „Epigonen“ in anderer Weise wieder auf. Wie Goethe in „Wilhelm Meisters Wanderjahren“, so hat auch Immermann in den „Epigonen“ den Gegensatz von Ackerbau und Industrie, der ihm aber ähnlich wie später Freytag in „Soll und Haben“ zugleich als Gegensatz von Adel und Bürgertum erscheint, ins Auge gefaßt. Wie in des polnischen Dichters Kracszewski Roman „Morituri“ das alte Adelsgeschlecht hilflos der neuen Zeit erliegt und alte Sünden büßt, so stoßen auch in den „Epigonen“ der absterbende Feudalismus und die rücksichtslos um sich greifende Industrie aufeinander. „Aus all dem Streite, aus den Entladungen der unterirdischen Minen, welche aristokratische Lüste und plebejische Habsucht gegeneinander getrieben, aus dem Konflikte des Geheimen und Bekannten, aus der Verwirrung der Gesetze und Rechte entspringen dritte, fremdartige Kombinationen. Mit Sturmesschnelligkeit eilt die Gegenwart einem trockenen Mechanismus zu.“ Als ein Vertreter der neuen Zeit spielt sich dann Münchhausen, der Projektenmacher, auf. Sein Plan einer Luftziegelfabrik könnte ohne weiteres als Satire auf die Gründerzeit der siebziger Jahre gelten. Die größte Wirkung von Immermanns sämtlichen Arbeiten haben freilich die am Oberhof spielenden Teile des „Münchhausen“ ausgeübt. Wie hier Justus Mösers Schilderung des westfälischen Bauernhauses wieder auflebt, so hat vom „Oberhof“ die neuere Dorfnovelle ihren Ausgang genommen. Aber man darf diese ländlichen Szenen nicht trennen von der eigentlichen Münchhausiade, denn eben durch das Zusammenfassen der Gegensätze im Rahmen eines Romans hat Immermann in dem seit der Julirevolution offen ausgebrochenen Streit von Altem und und Neuem seine Unabhängigkeit gewahrt und über die Tagesströmungen hinaus auf das feste Bleibende und auf die Zukunft verwiesen.

Als der „Münchhausen“ erschien, konnte es bereits für entschieden gelten, daß diese Zukunft nicht vom jungen Deutschland beherrscht sein würde. Durch das ganz hervorragende

Ungeschick der als Frankfurter Bundestag auf Deutschland lastenden österreichisch-preußischen Reaktion und durch spätere Parteileidenschaft, die nicht müde ward, das ruhige geschichtliche Urteil zu trüben, hat das junge Deutschland einen Lärm erregt, wie er in gar keinem Verhältnis zu seiner thatsächlichen Bedeutung steht. Denn was einzelne Mitglieder der angeblichen Schule Einflußreiches und Dauerndes geleistet haben, das steht in keiner oder doch nur sehr loser Verbindung mit dem jungen Deutschland als einer zusammengehörigen Schule. Von einer engen persönlichen Freundschaft, gemeinsamen Grundanschauungen der einzelnen Mitglieder, wie sie etwa bei der ersten und zweiten romantischen oder der schwäbischen Dichterschule herrschten, kann bei den Mitgliedern des jungen Deutschland vollends keine Rede sein. Die feindlichen Gegensätze zwischen Heine und Börne, Laube und Gutzkow konnte selbst der sie gemeinsam hemmende Polizeidruck nicht völlig und nur kurze Zeit niederhalten. Einig waren sie alle nur in der unbedingten Unterordnung der deutschen unter die französische Litteratur.

Ein so treuer und scharfblickender zeitgenössischer Beobachter wie der Münchener Kunstkritiker Friedrich Pecht meint in seinen „Lebenserinnerungen", die litterarische Partei „das junge Deutschland" hätte weit mehr Anspruch auf den Titel des „jungen Frankreichs" gehabt. Und Gutzkow selbst sprach, als er im November 1833 den einflußreichen Verleger der „Allgemeinen Zeitung", Schillers alten Freund Cotta, für seine Pläne gewinnen wollte, bezeichnenderweise von den „kleinen zarten, grünen Keimen zu einer jeune Allemagne". In der Öffentlichkeit wurde der Name als Schlachtruf zuerst 1834 von dem Kieler Privatdozenten Ludolf Wienbarg ausgesprochen. „Dir junges Deutschland widme ich diese Reden, nicht dem alten", hebt die Zueignung seiner „Ästhetischen Feldzüge" an. Als Bedingung für des Einzelnen Zugehörigkeit zum jungen Deutschland wird gefordert, „daß er jenen altdeutschen Adel nicht anerkennt, daß er jene altdeutsche tote Gelehrsamkeit in die Grabgewölbe ägyptischer Pyramiden verwünscht, und daß er allem altdeutschen Philisterium den Krieg erklärt und dasselbe bis unter den Zipfel der wohlbekannten Nachtmütze unerbittlich zu verfolgen willens ist". Das Buch selbst ist ziemlich ebenso flach wie diese Eintrittsbedingungen, aber mit ihm war das Schlagwort gegeben.

Der Berliner Karl Ferdinand Gutzkow (1811—78) wollte, nachdem er eine Zeitlang dem Schlesier Wolfgang Menzel bei der Schriftleitung des Cottaischen „Litteraturblattes" in Stuttgart Dienste geleistet hatte, selber eine große Zeitschrift gründen und leiten, für die er sich der Mitarbeit von Heinrich Laube (geboren zu Sprottau in Schlesien 1806, gestorben zu Wien 1884) versichert hatte. Ursprünglich hatte die Zeitschrift, neben der er noch einen eigenen Musenalmanach herauszugeben beabsichtigte, den Namen „Das junge Deutschland" führen sollen; aber im Spätherbst 1835 kündigten Gutzkow und sein Mannheimer Verleger Löwenthal die neue Monatsschrift, die zugleich Journal und Buch sein sollte, als „Deutsche Revue" an. Die Eigenart der alten Horen und Athenäen sollte mit jener der „Revue des deux Mondes" verschmolzen werden.

Allein noch ehe das erste Heft ausgegeben werden konnte, erfolgte am Bundestag, der dem Eigentum von Schriftsteller und Verleger niemals Schutz vor räuberischem Nachdruck gewährte, die Haupt- und Staatsaktion zur Unterdrückung einer litterarischen Bewegung, die erst dadurch geschichtliche Bedeutung erlangte. Menzel, der in seiner „Geschichte der Deutschen" (1824) ein vielgelesenes patriotisches Werk in burschenschaftlichem Geiste geliefert hatte, haßte alles Französische fast ebenso stark, wie er Goethe verabscheute, aber gerade Gutzkow stand weniger als die anderen jüngeren Schriftsteller unter französischem Einfluß. Gewiß hat ehrliche Entrüstung über die in der jüngeren Litteratur auftauchenden Richtungen, die durch die neugeplante Zeitschrift Stärkung und Verbreitung finden sollten, Menzel angetrieben. Aber persönlicher Groll gegen den ihm bereits verfeindeten Genossen hat mitgewirkt, daß er in seinem „Litteraturblatt" im September 1835 Gutzkows geschmacklosen Roman „Wally die Zweiflerin" zum Ausgangspunkt nahm, um die „Unmoralische Litteratur" des sogenannten jungen Deutschland aufs heftigste anzugreifen. Zur Zeit, da in Mainz noch die hochnotpeinliche Untersuchungskommission über jede freiere Regung wachte, mußte Menzels Vorwurf, daß die Irreligiosität und freche Sinnenlust dieser Schriftsteller Zustände herbeizuführen drohe, wie sie im alten Frankreich der Revolution vorausgingen, die Metternichsche Polizei alarmieren.

Schon am 10. Dezember wurde im Bundestag der Antrag der österreichischen Präsidialmacht zum Beschluß erhoben, den Druck und Vertrieb „der Schriften aus der unter dem Namen des jungen Deutschlands bekannten litterarischen Schule, zu welcher namentlich Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Ludolf Wienbarg, Theodor Mundt und Heinrich Laube gehören", mit allen Mitteln zu verhindern. So trat der wohl einzige Fall in der Litteraturgeschichte ein, daß der Beschluß einer politischen Behörde eine nicht vorhandene litterarische Schule konstruierte und nicht bloß die erschienenen, sondern auch die künftigen Arbeiten bestimmter Schriftsteller verbot. (Vgl. die beigeheftete Tafel „Hauptvertreter des Jungen Deutschland".)

Es scheint in der That, daß der so seltsam auch für die Zukunft sorgende Bundestag dabei von höchst unklaren Vorstellungen geleitet war. Laube hatte 1833 einen Roman „Das junge Europa" begonnen, gerade zu der Zeit, als der italienische Einheits- und Freiheitskämpfer Mazzini einen politischen Geheimbund unter diesem Namen gründen wollte. Und vielleicht in Nachahmung von Mazzinis „la giovine Italia" entstand in der Schweiz ein politisch radikaler Verein von Handwerksgesellen „Junges Deutschland". Der Gleichlaut des Namens zog den fünf Schriftstellern, die von allen diesen politischen Vereinen wahrscheinlich gar nichts wußten, die Ächtung seitens der in Frankfurt versammelten Regierungsvertreter zu. Der Gewaltakt war ebenso ungerecht und gehässig als sinnlos. Er bereitete den vier in Deutschland lebenden Schriftstellern wohl augenblickliche Unannehmlichkeiten — Gutzkow wurde wegen der Religionsfeindlichkeit und Unsittlichkeit seiner „Wally", die wie Sigune im mittelhochdeutschen „Titurel" sich ihrem Geliebten einmal hüllenlos zeigt, in Mannheim eingesperrt — aber im übrigen diente die Verfolgung allen fünf nur zu ausgezeichneter Reklame. Und die Verlagshandlung von Hoffmann und Campe in Hamburg hatte in dem Vertrieb verbotener Werke, den sie mit Geschick und nicht ohne eine gewisse Kühnheit zu ihrer besonderen Aufgabe sich ausgewählt hatte, schon so viel Erfahrung, daß trotz aller Bundestagsbeschlüsse die Schriften des jungen Deutschland vom deutschen Büchermarkt nicht verschwanden.

Einem radikal gesinnten Liberalismus huldigten allerdings sowohl der in Paris lebende Heine wie die durch Gutzkow und Laube vertretenen jüngeren Schriftsteller in Deutschland. Dem Freiheitsgedanken, wie er nach 1815 in der edel begeisterten Seele der deutschen Jugend lebte, war eine Bethätigung in nationaler Form und dem nationalen Bedürfnisse entsprechend verwehrt worden. Nun kam er, wie der eine Zeitlang selber mit Laube eng verbundene Wagner später in seinem „Lebensbericht" darlegte, nach der Julirevolution als ein Begriff der Auflehnung aus Frankreich. Hätte seine rechtzeitige Befriedigung zur Entwickelung einer wahrhaft nationalen Kultur beigetragen, so bedrohte er seit den dreißiger Jahren, wo er aus dem tonangebenden Paris und dem unruhvollen aufständischen Polenlande zu uns eindrang, unsere politische wie litterarische Entwickelung und brachte beide in Abhängigkeit von der revolutionären Fremde. Die Begeisterung für die polnische Revolution, deren Gefahren für das deutsche Grenzland Schlesien Laubes jüngerer Landsmann Gustav Freytag früh erkannte, machte Laube zuerst zum politischen Schriftsteller. Der zweite Teil seines „Jungen Europa" will in den „Kriegern" (1837) zum Kampf für Polen begeistern. Gutzkow veröffentlichte 1835 das packende Trauerspiel „Dantons Tod" von dem Darmstädter Georg Büchner, der, vor der Demagogenhetze flüchtend, als Züricher Privatdozent schon als Vierundzwanzigjähriger starb (1837). Sein Drama ist eine Verherrlichung der französischen Revolution. Und wie man die Revolution feierte, so kam gleichfalls nach dem Beispiele Lord Byrons, des Herolds aller Unzufriedenen, schon anderthalb Jahrzehnte nach den Befreiungskriegen in der deutschen Litteratur durch Heine, Gaudy, Zedlitz, Grabbe ein Napoleonkultus zur Geltung.

Seit 1831 begann die sozialistische Lehre des Saint-Simonismus von Paris aus auf die jüngeren deutschen Schriftsteller zu wirken. In Deutschland selbst aber überraschte 1835 ein Repetent vom Tübinger Stift, der Hegelianer David Friedrich Strauß, durch seinen rücksichtslos kritischen Versuch, im „Leben Jesu" die Wunder aus dem Wesen der Mythusbildung zu erklären. Die Tübinger



Hauptvertreter des „Jungen Deutschland“ und der politischen Lyrik.

Erklärung der umstehenden Bilder.

Oben, links: **Heinrich Heine**, nach dem Stich von Kraußkopf.

rechts: **Ludwig Börne**, nach dem Gemälde von Oppenheim.

Mitte, links: **Karl Gutzkow**, nach Photographie.

rechts: **Heinrich Laube**, nach Photographie.

Unten, links: **August H. Hoffmann von Fallersleben**, nach einem Holzschnitt (Zeichnung von E. Fröhlich), bei Könnecke, „Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Litteratur".

rechts: **Georg Herwegh**, nach dem Stiche von C. Gonzenbach (Gemälde von C. Hitz).

Theologenschule arbeitete an der von Reimarus, Lessing und Strauß begonnenen Bibelkritik weiter. Mit diesem einschneidenden wissenschaftlichen Kampfe verglichen, wollen Gutzkows Plänkeleien gegen das Christentum in seiner „Geschichte eines Gottes" (Maha-Guru) und „Wally", sein Angriff auf Schleiermacher wenig bedeuten. Wie er Schleiermachers vertraute Briefe über Schlegels „Lucinde" neu herausgibt, Laube die Schriften Heinses, des sinnlichen „Ardinghello"-Dichters, sammelt, so spielt das junge Deutschland mit seinem Schlagwort „Emanzipation des Fleisches" überhaupt keine neue Karte aus. Sein Begehren nach engerer Verbindung von Litteratur und Leben wiederholt nur das Verlangen der Geniezeit und der ersten romantischen Schule. Wenn es aber dabei so weit geht, von der Poesie grundsätzlich die Förderung bestimmter Ideen, des politischen Liberalismus, der religiösen und sittlichen Ungebundenheit, zu fordern, so ist das kein Fortschritt, sondern eine Verneinung der Kunst und ihrer mühsam in Goethes und Schillers Tagen errungenen Unabhängigkeit. Und wenn Gutzkow auch noch 1832 unter Laubes Beifall in seinen „Briefen eines Narren an eine Närrin" die Aufgabe der Dichtung nicht in politischen Erörterungen sehen will, so weist er ihr doch die politische Aufgabe zu, „die Nation für eine gemeinsame Wiedergeburt im Zeichen der Freiheit durch große befreiende Wirkungen auf alle Deutsche" vorzubereiten.

Der wirkliche Dichter unter diesen Tendenzschriftstellern, ihr einziger großer Lyriker, Heine, hat umgekehrt die politischen und anderen Forderungen als wirksame Reizmittel in den Dienst seiner Dichtung, nicht diese in den Dienst der Tendenz gestellt. Und wiederum steht es um die künstlerische Einsicht des im Ernst leidenschaftlich der Politik ergebenen Börne nicht zum besten. Es kennzeichnet die Kopflosigkeit des Bundestagsbeschlusses, daß gerade der Name des einzigen politisch wirklich gefährlichen Schriftstellers, Ludwig Börnes (Löb Baruch, 1786—1837), in der Achtserklärung fehlt.

In seiner Vaterstadt Frankfurt a. M. hat Börne als Herausgeber einer Zeitschrift für Bürgerleben, Wissenschaft und Kunst, „Die Waage", sich als Theaterkritiker gefürchtetes Ansehen erworben. Aber sein sittliches Gefühl, das ihn auch zum Gegner der Schicksalstragödien machte, zeigte sich dabei doch entwickelter als sein ästhetisches. Von ihm und Heine wie von ihrem Gegner Menzel stammt der größere Teil der grundfalschen, aber bis in die neueste Zeit immer wiederholten Anschuldigungen gegen Goethe. Börne hat, noch ehe er, gleich nach der Julirevolution, dauernd nach Paris übersiedelte, eine ganze Reihe äußerst witziger Aufsätze, scharfer Satiren („Monographie der deutschen Postschnecke", „Der Narr im weißen Schwan") in Jean Pauls Art geschrieben. Allein sein Hauptwerk bilden die „Briefe aus Paris". Er erzählt darin von allem, was er in der Hauptstadt des Bürgerkönigtums Louis Philipps sieht und erfährt, und zürnt über alle politischen und litterarischen Vorgänge in Deutschland. Im zwanglosesten Plauderton, aber mit stilistischer Meisterschaft, reizt er ungestüm gegen die Erbärmlichkeit der deutschen Verhältnisse auf, predigt mit maßloser Leidenschaft, doch in ehrlichster Überzeugung und mit einer Beredsamkeit, die selbst auf den politisch Gleichgültigsten Eindruck machen mußte, die Notwendigkeit der Revolution. Wie Börne bei der berühmten Demonstration des Hambacher Festes, auf dem am 27. Mai 1832 der radikalere Teil der pfälzischen und süddeutschen Liberalen die Forderung der deutschen Republik aufstellte, als einer der Führer hervortrat, so war er das Haupt der politischen Flüchtlingskolonie, die sich unter der Julimonarchie in Paris zusammenfand und bedeutenden Einfluß auf die deutsche Litteratur übte. Heine lebte in Paris, Gutzkow und Laube kamen gleich vielen anderen Schriftstellern zum Besuche hin, der erstere stellte sich auf Börnes Seite, der letztere schloß sich Heine an, und ihre erbitterte Feindschaft, der Heine in seiner Schmähschrift gegen den gestorbenen Börne so unwürdigen Ausdruck gab, pflanzte sich auch in Deutschland weiter fort.

Wienbarg konnte selbst durch den vom Deutschen Bund ihm so unverdient geschenkten Märtyrerruhm nicht über seine vollständige Nichtigkeit täuschen. Der Potsdamer Theodor Mundt (1808—61), später Universitätsprofessor und Bibliothekar in Berlin, hat nicht nur eine größere Anzahl litterargeschichtlicher Arbeiten und gleich seinem Freunde und Gesinnungsgenossen, dem Magdeburger Gustav Kühne (1806—88), Erzählungen und Skizzen verfaßt, sondern durch einen besonderen Zufall mit seiner „Madonna. Unterhaltungen mit einer Heiligen" (Ostern 1835) außergewöhnliches Aufsehen erregt.

Mundts Buch mit seiner Empfehlung der „Emanzipation der Sinne", das er selber für den typischen Ausdruck der neuen „Bewegungslitteratur" erklärte, hat an sich gar keinen besonderen Wert. Es gehört

zu den seit Heines „Reisebildern" übereifrig gepflegten Versuchen, über Reiseeindrücke möglichst witzig und geistvoll zu plaudern und, wenn die Gestaltungskraft ausreicht, einige angebliche Erlebnisse aus Städten und im Postwagen novellistisch aufzuputzen, wie es Laube in seinen „Reisenovellen" (1834) mit lohnendem Augenblickserfolg gethan hat. Selbst Immermann zeigte sich in seinem „Reisejournal" durch diese von Heine und seinem Nachahmer, Fürst Pückler, ausgehende Mode angesteckt. Aber das Urbild von Mundts „Madonna" war Charlotte Stieglitz, die Frau des Berliner Gymnasiallehrers Heinrich Stieglitz, der sich seit seinen „Liedern zum Besten der Griechen" für einen Dichter hielt. Charlotte glaubte an das leider nicht vorhandene Genie ihres Mannes und hatte zugleich eine Seelenfreundschaft mit Mundt geschlossen, die nicht bloß auf seiner Seite Liebe ward. In diesem Verhältnis fiel Charlotte die Wertherrolle zu. Sie hoffte, durch einen erschütternden Schmerz ihren mißmutig verzagenden Gatten zu großen Dichtungen fähig zu machen, und wollte selbst dem sie ängstigenden Herzenszwiespalt entrinnen. Am 28. Dezember 1834 stieß sich die schöne achtundzwanzigjährige Frau den Dolch ins Herz. Als gleich darauf Mundt der Freundin ein litterarisches Denkmal errichtete, wandte sich die heftig erregte Teilnahme auch seiner bereits vor Charlottens Tod geschriebenen „Madonna" zu, deren Züge nun die Ähnlichkeit mit der überschwenglich gefeierten und unduldsam verurteilten Selbstmörderin verrieten.

Seit dem Tode Jerusalem-Werthers und Kotzebues Ermordung durch Sand war nach Gutzkows Urteil in Deutschland nichts Ergreifenderes geschehen. Aber das Genie Goethes, das er für die litterarische Verwertung dieses Seitenstückes zum „Werther" forderte, traute weder Gutzkow selbst sich zu, noch besaß es ein anderer unter den Dichtern der „modernen Litteratur". Wohl nahm Laube in seinen „Charakteristiken" (1835) auch für Goethe entschuldigend das Recht der Individualität gegen den Übermut der „jungen ungezogenen Schule" in Anspruch. Aber Gutzkow selbst verteidigte in seinen „Beiträgen zur Geschichte der neuesten Litteratur" (1836) Goethe nur gegen Menzels Vorwurf, daß er der deutschen Litteratur absichtlich schaden wollte; daß er ihr geschadet und viel verbrochen habe, stellt er nicht in Abrede. Im Gegenteil, er „fühlt sich durch die vornehme Physiognomie der Goetheschen Poesie beleidigt; denn was ich am stärksten hasse, ist die Aristokratie". Angesichts dieser Geständnisse darf man die Goethe-Schmähungen von Menzel, Börne und Heine nicht als vereinzelte Erscheinungen betrachten, sondern muß den entschiedenen Gegensatz der ganzen als junges Deutschland bezeichneten Litteraturströmung zu Goethes Sein und Wirken eingestehen. Und gerade beim Vergleiche mit der nationalen Charakterlosigkeit des jungen Deutschland fühlt der geschichtlich Betrachtende erst völlig den großen deutschen Grundzug unserer klassischen Litteraturperiode. Aber auch die beliebte Parallele mit der Sturm- und Drangzeit läßt den Gegensatz ihres Strebens nach deutscher Art und Kunst und der unselbständigen Hingabe an fremde Muster und Ideen beim jungen Deutschland wie bei dem jüngsten unserer eigenen Tage scharf hervortreten.

Der goethefeindlichen Stimmung des jungen Deutschland gegenüber wurde es da doppelt bedeutend, daß gerade im Anfang der dreißiger Jahre zwei Bücher erschienen, die der neuen Zeit eine Fülle von Anregung boten, manche ihrer Gefühle klarer ausdrückten, als ihre Führer selbst es vermochten, und die doch zugleich aufs eindringlichste von Goethes Größe predigten. Rahel, Bettina, die Stieglitz nennt Gutzkow 1859 bei einem Rückblick auf die ganze Bewegung als die durch Gedanken, ein Gedicht, eine That die Gemüter besiegenden, ausgezeichneten drei Frauen. „Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde" gab ihr Gatte, Varnhagen von Ense, 1834 gleich nach ihrem Tode heraus, nach Immermann „ein sehr gesundes, substantielles Lebensmittel, woran zum Unglück aus Versehen zu viel Pfeffer gethan worden ist" (vgl. S. 633). Ein Jahr darauf trat die Witwe Achim von Arnims und Schwester Klemens Brentanos, Bettina Arnim (1785—1859), zum erstenmal als Schriftstellerin hervor. Auf „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde", das schönste Buch der deutschen Romantik, ließ sie die den Berliner Studenten gewidmete „Günderode" und „Dies Buch gehört dem König" (1849) folgen.

Mit den Worten „Dies Buch ist für die Guten und nicht für die Bösen" leitete sie die zum lebensvollen Kunstwerk gefügte „Wahrheit und Dichtung" aus ihrem Briefwechsel mit Goethe ein. Dies Buch ist für die poetisch empfindenden, nicht für philisterhafte Leser, hätte sie nach all den thörichten Anfeindungen ihres poesievollen Goethedenkmals rufen können. Obwohl Bettina selbst nach ihrer Schilderung einer kostbaren Schatzkammer Goethes Mutter sagen läßt: „Wenn's auch nur wahr ist, denn wenn du ins

Erfinden gerätst, dann hält dich kein Gebiß und kein Zaum", so hat pedantische Weisheit sie doch der Fälschung beschuldigt. Nicht eine korrekte Ausgabe ihres wirklich geführten Briefwechsels wollte Bettina geben, sondern so, wie ihre verehrende Phantasie den Dichter Goethe frei von aller Einengung des bürgerlichen Lebens erblickte, wollte sie sein ragendes Denkmal aufstellen. Wie Goethe selbst von ihrer Natur sagte, man könne von ihr nur empfangen, nichts ihrem Reichtum mehr geben, so erklärte Jakob Grimm von dem „Briefwechsel mit einem Kinde", es gebe kein anderes Buch von gleicher Gewalt der Sprache wie der Gedanken, „und alle Gedanken und Worte wachsen in einem weiblichen Gemüt, das in der ungehemmtesten Freiheit sich aus sich selbst bildet und durch sich selbst zügelt". Unbändig in Sinnenlust des Geistes hat sie selbst sich genannt.

Bettina wurzelt in der Romantik. Wilhelm Grimm hat ihr, der ewig Jugendlichen, die „Märchen" gewidmet, Beethoven vertraute ihr seine tiefsten Gedanken über die Kunst. Aber bei all ihrer überquellenden Phantasie vertritt sie in ihrem „Königsbuch" auf politischem und religiösem Gebiet liberale Ansichten. Nicht der Vergangenheit, der Zukunft wendet sie sich zu. Sie legt ihre sozialpolitischen Betrachtungen der alten Frau Rat Goethe in den Mund, deren Frankfurter Urwüchsigkeit sie mit ganz prächtigem Humor rund und voll vor Augen stellt, aber sie läßt sie auch sagen: „Freiheit allein bringt Geist, Geist allein bringt Freiheit". Das Elend der vogtländischen Weber, und was sie bei eigener thätiger Hilfeleistung in den Keller- und Dachwohnungen der ärmsten Bevölkerung erfahren hat, trägt sie dem König vor. Nicht die als Demagogen Verfolgten, sondern die den Gemeinsinn unterdrückende staatliche Bevormundung und mehr noch die kirchliche, die sich zur Orgelpfeife des Staates hergibt, solle der König für die Mißstände und das Übel in seinem Lande verantwortlich machen. Die „Sibylle der romantischen Schule" gibt so nicht allein politischen Gedanken des jungen Deutschland in ihrer stets poesieerfüllten persönlichsten Eigenart Ausdruck, sie zeigt auch ein frühes Verständnis für die zwar schon in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" auftauchende, doch erst später als schwerste Frage sich aufdrängende Notlage der niederen Stände.

So vielgeschäftig Gutzkow wie Laube sich in den dreißiger Jahren in Romanen, Novellen und Dramen wie mit litterargeschichtlichen Arbeiten (Laube: „Geschichte der deutschen Litteratur", 1839; Gutzkow: „Über Göthe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte", „Zur Philosophie der Geschichte", 1836) versuchten, es gelang ihnen in den Tagen des jungen Deutschland nicht, auch nur ein einziges Werk zu schaffen, das die Bestrebungen und geistigen Strömungen der Zeit so allgemeingültig in charakteristischer Kunstform wiedergegeben hätte, wie es im 18. Jahrhundert doch keineswegs bloß den Dichtern des „Werther" und der „Räuber" gelungen war.

Für die dem jungen Deutschland zuneigenden Schriftsteller ist es eine bezeichnende Erscheinung, daß sie sich besonders angelegen sein lassen, die Verfügung über größere Zeitschriften in die Hand zu bekommen. Der „Waage" Börnes ward bereits gedacht. Wienbarg redigierte verschiedene Hamburger und Altonaer Zeitungen. Mundt war zuerst in Leipzig an den schon seit 1818 bestehenden „Blättern für litterarische Unterhaltung" thätig, dann gab er nacheinander vier Zeitschriften heraus. Der Königsberger Novellendichter **Karl August Lewald** gründete 1835 in Stuttgart, wo er später das Theater leitete, die angesehene Zeitschrift „Europa", in deren Redaktion ihn 1846 Kühne ablöste. **Hermann Marggraff**, der ebenso wie Lewald im Gefolge des jungen Deutschland auftaucht, hat seit 1836 als Herausgeber einer Reihe von Zeitschriften, zuletzt der „Blätter für litterarische Unterhaltung", mehr als durch seine Trauerspiele („Kaiser Heinrich IV.") Einfluß geübt. Aber auch die Führer selbst setzten gerade hier ihre Kräfte ein. Heine dachte einmal daran, die Redaktion der Cottaischen „Allgemeinen Zeitung", des weitaus einflußreichsten aller Tagesblätter, zu erhalten, an der er wie die anderen eifrig mitarbeitete. Laube trat in Leipzig zweimal an die Spitze der „Zeitung für die elegante Welt". Gutzkow entfaltete in Gründung und Leitung des „Telegraph für Deutschland", den er auch bei seiner Übersiedelung von Frankfurt a. M. nach Hamburg (1838) nicht aufgab, regste Thätigkeit. 1847 wurde er Tiecks Nachfolger als dramaturgischer Berater des Dresdener Hoftheaters und wußte seiner neuen Wochenschrift, den „Unterhaltungen am häuslichen Herd" (1852—62), einen ausgedehnten Leserkreis zu erwerben.

Inzwischen hatte **Gutzkow** seinen rasch vergessenen, zahlreichen Jugendwerken reifere Arbeiten nachgesendet. Mit dem Trauerspiel „**Richard Savage**", der Geschichte des genialen, aber außerehelich geborenen Dichters, der im Elend verkommt, nachdem seine hochadlige Mutter ihn verleugnet hat, errang er 1839 seinen ersten Bühnenerfolg. Die vor erst vier Jahren gegen die Führer des jungen Deutschland ausgesprochene Verfemung aller ihrer Werke hinderte selbst die Hoftheater nicht, den Dramatiker, der

mit seiner tendenziösen Behandlung gesellschaftlicher Verhältnisse als Naturalist auf seine Zeitgenossen Anziehungskraft übte, willkommen zu heißen. Freilich erscheinen diese damals als naturtreu gepriesenen Bilder seelischer und gesellschaftlicher Konflikte uns schon längst als künstliche und wenig natürliche Tendenzwerke. Das Schauspiel „Werner, oder Herz und Welt" (1842), in dem der Held seine arme Braut und seine Schriftstellerideale aufgibt, um als Schwiegersohn eines hohen Beamten selbst zu Amt und Würden zu gelangen, ist typisch für die ganze Richtung eines großen Teils der Gutzkowschen Dramatik. Aber sie stellte den Schauspielern neue, dankbare Aufgaben und lockte nicht wenige zur Nachahmung. Und wenn auch die meisten dieser bürgerlichen und historischen Dramen vergessen sind, eine Gelegenheitsarbeit wie der gespreizte „Königsleutnant" längst Vergessenheit verdient hätte, so begründete doch der Dramatiker Gutzkow seinen Ruhm durch Schaffung dreier wirklich wertvoller, lebensfähiger Stücke. Es gibt nicht viele deutsche Dichter, von denen sich ein ähnlicher Erfolg berichten läßt. Und wenn z. B. Albert Emil Brachvogel aus Breslau, der den Schülern Gutzkows beizuzählen ist, mit seinem Trauerspiel „Narciß" (1857), dem verkommenen genialen Musiker und verratenen Gatten der Pompadour, sich ebenso wie Gutzkow mit seinem „Uriel Acosta" noch immer auf der Bühne behauptet, so ist doch die hohle Paraderolle des cynischen Narciß an künstlerischem Wert nicht entfernt mit Gutzkows Trauerspiel zu vergleichen.

Bereits 1832 hatte Gutzkow eine Novelle: „Der Sadducäer von Amsterdam", geschrieben, deren Handlung in den Grundzügen mit der des fünfzehn Jahre später vollendeten Trauerspiels „Uriel Acosta" übereinstimmt.

Nicht mit der abgeklärten Weisheit, wie sie Lessing in seinem „Nathan" zeigt, aber trotz der aufdringlichen Tendenz und störenden Absichtlichkeit in Lessingischem Geiste und mit ungleich schärferer Herausarbeitung einer aufregenden dramatischen Spannung vollzieht sich zwischen der glaubensstarren, niederzwingenden Satzung und dem freien Wahrheitsforscher der Kampf, dem ein liebendes, edles Menschenpaar zum Opfer fällt. Eine sichere dramatische Technik, Kraft in der Gestaltung lebenswahrer Charaktere wie Geschick in der Führung der Handlung und Kunst des Dialogs bewährt Gutzkow in dem temperamentvollen Trauerspiel wie in seinen beiden geschichtlichen Lustspielen „Zopf und Schwert" (1843) und „Das Urbild des Tartüffe" (1847). Die Überlistung des in seiner Familie wie im Staat gefürchteten Soldatenkönigs Friedrich Wilhelms I. und die Intriguen, die Molière bis zur Aufführung seiner dramatischen Satire gegen die Frömmler durchzufechten hatte, wußte Gutzkow mit so glücklichem Humor geschichtlich glaubhaft wie menschlich erwärmend darzustellen, daß ihm die deutsche Litteratur zwei ihrer allerbesten historischen Lustspiele zu danken hat.

Nicht ebenso gut wie in seinen beiden Lustspielen ist es Gutzkow trotz seiner „merkwürdigen Durchdringungs- und Anempfindungskunst" im Roman geglückt, die Summe seines Könnens in abgeklärten Werken niederzulegen. Er selbst hielt „Die Ritter vom Geist" (1851) für sein Hauptwerk, und jedenfalls gebührt den neun Bänden der Vorzug nicht bloß vor dem mißlungenen historischen Roman „Hohenschwangau" (1868), sondern auch vor seinem zweiten Zeitroman: „Der Zauberer von Rom" (1861). Beide ergänzen sich. Der Kampf gegen die katholische Kirche und ihre Propaganda, in deren Dienst die Abenteuerin Lucie schließlich tritt, soll mit dem Ausblick auf einen reformierenden Papst der Zukunft auf dem religiösen Gebiet insbesondere den Sturz des überlebten Alten und den Sieg des neuen Geistes verkünden, den die zufälligen Erben eines von den Tempelrittern stammenden Vermögens auf staatlichem und gesellschaftlichem Gebiet zur Geltung bringen wollen. Gutzkow steht dabei selbst unter dem Einfluß von Immermanns „Epigonen", wie sein Werk mit der scharfen Realistik in den einzelnen Berliner Gestalten wieder auf die folgenden Romandichter, vor allen auf Spielhagen, gewirkt hat.

Nach der außergewöhnlichen Größe seines vielseitigen und energisch bethätigten Talentes konnte Gutzkow wirklich eine einflußreichere Führerrolle und vor allem nachhaltigere Wirkung für sich erhoffen, als ihm thatsächlich zugefallen ist. Daß die Verfolgung seiner „Wally" ihm wesentlich Schaden gebracht habe, läßt sich nicht behaupten. Er selbst hat in den „Rückblicken auf mein Leben" (1875) neben der „Notwendigkeit, plötzlich für Weib und Kind zu sorgen" auch dem politischen und burschenschaftlichen Zorn seiner Jugend seine späteren künstlerischen Mängel zur Last gelegt. Zutreffender ist sein Bekenntnis, daß er bis 1853 seine Arbeiten auf den blendenden Schein einiger Szenen hin unternommen habe. Als Ferdinand Gregorovius

den für seinen „Zauberer“ Lokalstudien machenden Gutzkow in Rom kennen lernte, staunte der dichterisch begabte Geschichtschreiber des mittelalterlichen Rom über die Unfähigkeit des Dichters, sich zu höherer Betrachtung der großen Umgebung aufschwingen zu können. Er sprach ihm die Humanität ab und meinte, Gutzkow sei über sein eigenes Ich gefallen. Gutzkow wollte sich stets eine Partei bilden; aber er hätte sich nicht wie Goethe rühmen dürfen, nie auf dem Neidpfade getroffen worden zu sein. Und so kam es, daß der Herrschsüchtige sich nirgends, weder in Hamburg noch in Dresden oder Weimar, auf die Dauer wohl fühlte. Wachsende Verbitterung gegen die Welt und das nagende Bewußtsein vom Mißverhältnis seiner ursprünglichen Fähigkeit zu dem Erreichten trieben ihn 1865 zu einem Selbstmordversuch. Körperlich geheilt, suchte er 1875 mit den „Neuen Serapionsbrüdern“, noch in seinem Todesjahr (1878) mit der gegen Stil und Gedanken seiner jüngeren wie älteren Zeitgenossen gerichteten Streitschrift „Dionysius Longinus“ die Litteratur zu meistern. Die Stärke des Charakters, seine feste Eigenart der widerstrebenden Welt aufzudrängen oder stolz auf sich allein zu stehen, hatte Gutzkow, der freilich auch in späterer Zeit von Nahrungssorgen bedrückt war, nie besessen. Sein ehemaliger Genosse im jungen Deutschland, der verstandesmäßig kühle und aus derbstem Holz geschnitzte Laube, wußte sich mit kräftigen Ellbogen Raum zu schaffen. Der nervös aufgeregte Gutzkow, der nicht nur im Gegensatz zu dem bloß geschickt komponierenden Laube trotz aller seiner Schwächen ein wirklicher Dichter war, sondern auch von einer ungleich reicheren Ideenfülle hin- und hergeschleudert wurde, hatte lebenslang den Kampf mit seinem eigenen Selbst und seiner Zeit zu kämpfen.

Noch während Laubes Breslauer Studentenzeit, als er zwischen der Litteratur und dem Beruf eines Universitätsfechtmeisters schwankte, fiel ihm durch sein Trauerspiel „Gustav Adolf“ auf dem Breslauer Stadttheater 1829 ein erster Bühnenerfolg zu. Aber erst nach Reisen, novellistischen und journalistischen Arbeiten kehrte er 1845 mit der Dramatisierung vom Untergang „Monaldeschis“, des Günstlings von Gustav Adolfs Tochter Christine, zum Drama zurück. Ein Jahr darauf verhalf die Popularität Schillers ihm zu seinem ersten großen Treffer mit dem Schauspiel „Die Karlsschüler“. 1856 schuf er im „Graf Essex“ seine Mustertragödie. Der „Essex“ ist bezeichnend für Laubes Dichten. In seiner journalistischen Thätigkeit hatte er reiche Erfahrungen gesammelt über Bedürfnisse und Geschmack des Publikums, und sicheren Bühnenverstand besaß er bereits, ehe er 1850 artistischer Direktor des Burgtheaters wurde. Lessing hatte in der „Hamburgischen Dramaturgie“ die Fehler der französischen, englischen, spanischen und deutschen Essex-Tragödien und die dramatische Dankbarkeit des Konflikts zwischen Königin Elisabeth und ihrem Günstling auseinandergesetzt. Laube machte sich diese wertvolle Belehrung zu nutze, und daneben hatte er von Schiller und Grillparzer wie von seinen französischen Lieblingen gelernt. Dem höchst wirkungsvollen, in allem, was der Verstand geben kann, tadellosen Drama fehlt nur das eine, das Laube überhaupt fehlt: die Poesie und die aus dem Herzen strömende warme Empfindung. Aber seine siebzehnjährige Leitung des Burgtheaters, der sich eine dreijährige des Leipziger und 1872 die Gründung eines Wiener Stadttheaters anschloß, macht Laube zu einer der einflußreichsten Persönlichkeiten in der Geschichte des neueren deutschen Theaters. Wie er „Erinnerungen“ aus seinen ersten dreißig Jahren schrieb, so hat er in drei eigenen Büchern höchst lehrreiche Beiträge zur Geschichte der beiden Wiener Bühnen und des „norddeutschen Theaters“ veröffentlicht.

Mitten in seine Bemühungen fürs Theater fällt (1863—66) die Ausarbeitung seiner bedeutendsten Dichtung. „Der Deutsche Krieg“ führt im böhmischen Aufstand die Ursachen und den Anfang, in Wallensteins zweitem Generalat und Sturz den Höhepunkt, in Herzog Bernhards von Weimar Waffensiegen und Erliegen vor Richelieus Ränkespiel den hoffnungslosen Ausgang des furchtbaren Religionskrieges in plastisch anschaulichen, farbensatten Bildern und vielfach mit dramatischer Spannung vor Augen. Es lohnt sich, Laubes epischen Waldstein mit Schillers unerreichbar tiefem dramatischen Wallenstein zu vergleichen. Dies Werk Laubes, das hinter der Verbreitung einzelner seiner Dramen weit zurückgeblieben ist, gehört doch zu den besseren deutschen Leistungen im historischen Roman. In Enthüllung jesuitischer Machenschaften berührt sich Laubes Geschichtsroman mit der Tendenz des Gutzkowschen Sittenromans „Der Zauberer von Rom“. Der Kampf gegen religiösen Zwang greift eine der berechtigtsten Forderungen

des jungen Deutschland wieder auf, an dessen Neigungen Laube sonst höchstens durch die jederzeit bethätigte Vorliebe für das französische Drama erinnert.

Laubes und Gutzkows späteres Wirken würde nicht das Angedenken an die stürmischen Zeiten des jungen Deutschland erneuen. Aber wie die Achterklärung des Bundestages an erster Stelle Heinrich Heine nennt, so gilt er als der eigentliche Vertreter jener ganzen litterarischen Bewegung, deren Andenken durch den Streit um ihn lebendig erhalten wird. Und aus seinen Gedichten, Reisebildern, einzelnen und zum Buch gesammelten Feuilletons sprüht und glitzert, höhnt und reizt die geistige Überlegenheit und Unzufriedenheit der zum Radikalismus getriebenen Jugend, der Groll und die Blasiertheit, freche Sinnlichkeit und sich selbst verachtende Selbstsucht. Was an negativen, zersetzenden Elementen vorhanden ist, das wird hier vom Witze aufgenommen und in scharf geprägtem Schlagwort neu ausgegeben. Nicht auf die Wahrheit, sondern allein auf die Wirkung kommt es an; nicht zu überzeugen, ist die Absicht, sondern durch geistreichen Spott jede Überzeugung als thörichte Last abzuwälzen. Natur und Kunst, gesteht Heine einmal einem vertrauten Freunde, seien ihm eigentlich beide gleich zuwider.

Gottfried Keller läßt in seinem Romanzencyklus „Der Apotheker von Chamounix" Heine bei einem Besuch Goethes im Himmel um Entschuldigung bitten, daß er so kräftig nach Arzneien dufte. Aber Wolfgang mit den „zwei weitoff'nen Sonnenaugen" erwidert darauf:

Sie riechen herrlich!
Und ich seh' die vielgeliebten
Pflanzen all' der Höh'n und Tiefen
mit den duftig feinen Ölen,
mit den heilsam edeln Salzen;
froh und lehrreich war die Erde!

Heine gewahrt nur das Niedrige und die Zeichen der störenden Unvollkommenheit und irdischen Gebrechlichkeit, wo der mit Goethes Augen Sehende auch im vereinzelten Kleinsten den Ehrfurcht und Liebe gebietenden großen Zusammenhang des ganzen herrlichen Königreichs der Natur genießend fühlt. Goethe hatte Ehrfurcht als die nötigste Tugend empfohlen; Heine lehrt die Pietätlosigkeit gegen alles bisher als heilig und würdig Geachtete. Und doch hat gerade der glaubenslose Spötter es gewagt, die Anklage zu erheben gegen Goethes Heidentum, Goethes, des „wahrhaft Naturfrommen".

Heine selbst fordert unaufhörlich zum Vergleich zwischen sich und Goethe heraus, dessen veraltete aristokratische Weltanschauung durch eine neue ersetzt werden müsse. Auf die Romantik aber hat er, und das mit Recht, nicht bloß in seinem Buch über „Die romantische Schule" (1836), sondern ebenso noch zwanzig Jahre später in den Versen des „Atta Troll" als den Ausgangspunkt seiner eigenen Dichtung hingewiesen, die „in den blauen Mondscheinnächten mit Brentano und Fouqué" ihre Jugendträume geträumt habe. Und da er 1819 als Bonner Student für seine ersten Versuche A. W. Schlegels fördernden Rat empfing und ihn zum Dank später verhöhnte, so trifft auch Heines weitere Erklärung zu, er habe seine angenehmsten Jugendjahre in der romantischen Schule verlebt, zuletzt aber seine Schulmeister geprügelt. Heines Lyrik ist nicht nur in seiner Umbildung von Brentanos Lorelei-Sage, sondern in einem großen Teile seiner Gedichte von romantischen Elementen erfüllt; aber sie erscheint zugleich mit ihrer ätzenden Ironie und Selbstverspottung als die Zersetzung der romantischen, ja aller Poesie.

Harry, denn so und nicht Heinrich lautete sein Vorname, ward geboren zu Düsseldorf am 13. Dezember 1797; er selbst freilich hat, um als geborener Franzose dem preußischen Militärdienst zu entgehen, stets sein Geburtsjahr falsch angegeben. Da der Versuch, ihn unter dem Schutze seines reichen Oheims Salomon Heine in Hamburg zum Kaufmann auszubilden, mißlang, ließ man ihn in Bonn und Göttingen Rechtswissenschaft studieren. In Berlin wirkte auch auf ihn der lehrreiche Umgang Rahel Varnhagens. Von verschiedenen Reisen zog es ihn immer wieder nach Hamburg, wo zwei Töchter seines Oheims nacheinander Gegenstand seiner Liebeslieder und jungen Leiden wurden, der Millionenonkel selbst stets seinen Geldverlegenheiten aushelfen sollte. Die Anhänglichkeit an die Familie hinderte indessen Heine später nicht, sein litterarisches Ansehen zu mißbrauchen, um durch die Drohung von satirischen Angriffen an seinen reichen Verwandten geradezu Erpressungsversuche zu machen. Sein Pariser Aufenthalt, der

dann bis zu seinem nach langem Rückenmarksleiden eintretenden Tod (17. Februar 1856) währte, war keineswegs, wie er zu klagen pflegte, ein erzwungenes Exil, sondern nur durch seine Vorliebe für die Seinestadt veranlaßt.

Irgend eine polizeiliche oder sonstige Maßregelung, die seine Selbstverbannung und seinen Haß gegen Preußen begründet hätte, ist nie erfolgt, wohl aber bezog Heine für seine franzosenfreundliche Schriftstellerei eine Pension von der französischen Regierung. Und der deutsche Dichter, den der nächtliche Gedanke an Deutschland in Versen weinen machte, entblödete sich nicht, die Befreiungskriege als den Fußtritt des preußischen Esels gegen den sterbenden Löwen zu bezeichnen und zu beben bei dem Gedanken, es könnten nochmals schmutzige Teutonenstiefel den heiligen Boden der Pariser Boulevards entweihen. Die preußischen und deutschen Zustände zwischen 1817 und 1848 gaben ja zu Groll und Verurteilung leider nur zu viel Grund, und auch Börne hat sich wahrlich in Schimpf- und Stachelreden keinen Zwang auferlegt. Aber bei ihm fühlt man stets hindurch, daß es zürnende Liebe ist, daß ihm seine demokratischen Forderungen heilige Herzenssache sind, während bei Heines Schmähungen klar erkennbar bleibt, daß er Deutschland und seine Fürsten verhöhnt, weil ihm das Höhnen Freude macht und bei der herrschenden Neigung zu pikanter Lektüre auch den Absatz seiner Schriften fördert, ganz abgesehen von der französischen Pension. Er war 1828 bereit, für eine Universitätsprofessur in München dem Liberalismus zu entsagen, und seine liberalen Beteuerungen sind von ernsten Vertretern des Liberalismus auch niemals ernst genommen worden.

Gläubige Hörer fand Heine dagegen für seine Behauptung, Talent und Charakter hätten beim Künstler nichts miteinander zu schaffen, während Hebbel meinte, Charakter und Talent hingen aufs innigste zusammen und der Charakter entscheide. Es handelt sich dabei um eine für die ganze Stellung und Würdigung der Kunst schwerwiegende Frage. Die Kunst wird zum bloßen Zierat und frivolen Unterhaltungsmittel oder zum edelsten Erziehungsmittel der Menschheit und kostbarsten nationalen Besitze, je nachdem wir mit Heine den Dichter und Menschen voneinander trennen oder mit Schiller (vgl. S. 620), Platen und Hebbel den höchsten Wert des Gedichtes im ungetrübten Abdruck einer „zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufgeläuterten Individualität" erblicken. Nicht von einer philisterhaften Splitterrichterei, die dem Künstler heiteren Lebensgenuß und das Recht der großen Leidenschaft verwehren wollte, ist dabei die Rede. Byrons Verschuldung hängt mit der Größe seiner dichterischen Eigenart untrennbar zusammen. Aber eben weil Goethes Ausspruch „Höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit" volle Geltung hat, dürfen, müssen wir auch beim Künstler, auch in der Dichtung nach dieser Persönlichkeit fragen. Ungeblendet von den ins Auge fallenden, bewundernswerten Vorzügen, dürfen wir uns nicht der Erkenntnis verschließen, daß solche schwer entschuldbare Schwächen, wie sie Heines menschlichen Charakter entehren, sich auch notwendig in seiner Dichtung widerspiegeln, und daß die ästhetischen Reize nicht die auch in den Werken fühlbare sittliche Fäulnis aufwiegen können.

Wäre Heine ein bloßes Halbtalent, etwa wie es die vielfach an ihn erinnernden Lieder und Sinngedichte des ersten im 18. Jahrhundert deutsch dichtenden Juden **Ephraim Moses Kuh** (1731—90) aufweisen, oder nur ein parasitenartiger Witzbold wie der Berlin, München und Wien brandschatzende ungarische Jude **Moritz Gottlieb Saphir** (1795—1858), so ließe sich von solchen grundsätzlichen Bedenken absehen. Allein Heine steht schon durch seine angeborene lyrische Begabung neben Eichendorff, Mörike, Lenau und bringt dazu noch die ganz neue Würze seines vor nichts zurückscheuenden Witzes, so daß seinen Gedichten ein bestrickender Zauber innewohnt. Mit ihm übte er auf seine zahlreichen freiwilligen und unfreiwilligen Nachahmer, die seine geistreiche Manier ohne seinen unerreichten Witz weiterspannen, wie auf die Masse der Leser ungeheuren Einfluß aus. Der so entstandenen maßlosen Heinevergötterung wie dem berechtigten sittlichen Unwillen gegenüber hat die ruhig abwägende geschichtliche Betrachtung den thatsächlichen Zusammenhang hervorzuheben.

Schon 1822 hat sich Heine mit einer ersten Gedichtsammlung hervorgewagt, der gleich im folgenden Jahr zwei verunglückte „Tragödien (Ratcliff und Almansor), nebst einem lyrischen Intermezzo" sich anreihten. Aber erst 1827 stellte er aus alten und neuen Gedichten (Junge Leiden, lyrisches Intermezzo, die Heimkehr, aus der Harzreise, die Nordsee) für seinen Hamburger Verleger Hoffmann und Campe die Auswahl zusammen, welche durch ihre reizvolle Mischung von Witz, Esprit und Empfindung die Grundlage

seines Ruhmes wurde, das „Buch der Lieder". Es dauerte dann siebzehn Jahre, ehe er „Neue Gedichte" herausgab. Im gleichen Jahre (1844) erschien das mehr politische, 1847 das mehr litterarische seiner komischen Epen: „Deutschland, ein Wintermärchen" und „Atta Troll, ein Sommernachtstraum". In den Pyrenäen wird der Tendenzbär Atta Troll gejagt. Seine Gespräche und Erlebnisse bieten den Vorwand zur witzigsten Verspottung verschiedener poetischer Richtungen und aller Gegner. Der „Romanzero" schloß 1851 den Kreis seiner lyrisch-epischen Sammlungen. Von Paris aus schrieb er zahlreiche Berichte für deutsche Zeitungen („Französische Zustände"), für französische Leser bestimmte Aufsätze über deutsche Litteratur und die verschiedenartigen, in den Bänden des „Salon" gesammelten Aufsätze und Satiren („Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski"; „Elementargeister"). Diese Prosaschriften zeigen, wie gewandt und unterhaltend Heine über alles zu plaudern verstand, aber auch mit welcher Gewissenlosigkeit er jedwedes Ding nur dazu vorhanden ansah, an ihm seine Geistreichigkeit und seinen Spott zu üben. In der Geschichte des Zeitungsfeuilletons nimmt Heine eine hervorragende Stelle ein. Aber wie sehr man auch seine Verse bewundern mag, sein Prosastil bleibt in den meisten seiner Aufsätze weit hinter Börnes vom Ernst der Gesinnung gehobener Sprache zurück. Geradezu undeutsch wird vollends die lotterige Sprache in Heines Briefen, die in ihrer unwahren Pose und Anmaßung mit dem steten Streben nach cliquenhafter Ausnutzung jeder Bekanntschaft das allerungünstigste Bild von dem eitlen, selbstsüchtigen Schreiber hervorrufen.

Von allen Werken Heines haben neben dem stets mit neuem Zauber fesselnden „Buch der Lieder" die vier Bände der „Reisebilder" (1826—31) bei ihrem Erscheinen das meiste Aufsehen erregt. Wie sie selbst Thümmels Reiseschilderungen (vgl. S. 521) zum Vorbild hatten, zogen sie die Reisenovellen, -briefe und -skizzen der jungdeutschen Schriftsteller nach sich. In den „Reisebildern" läßt Heine seine Satire nach allen Seiten, gegen die Göttinger Hofräte wie gegen Platen, gegen Christen- wie Judentum, gegen deutsche wie englische Politik und Sitten spielen, während aus dem „Buch Le Grand" helles Licht auf Napoleon fällt, den in der prächtigen Ballade, einer der schönsten und reinsten Dichtungen Heines, die Treue seiner „beiden Grenadiere" preist. In die frivolste Satire der „Reisebilder" tönen lyrische Nachklänge der „Harzreise", deren einleitendes Gedicht von 1824 die beigeheftete Tafel zeigt, und von der „Nordsee" hinein. Freilich lassen gerade die freien Verse der Nordseebilder das tiefe Empfinden für den poetischen Klang und Bau der deutschen Sprache vermissen, den das wahre, begeisterte Gefühl in Klopstocks, Hölderlins, Goethes freien Rhythmen erzeugte. Dagegen wußte er in die von ihm bevorzugten, sorgfältigst gefeilten vierzeiligen Reimstrophen seiner Lieder einschmeichelnden musikalischen Wohllaut zu bannen. Die naive Unbewußtheit und schlichte Wahrheit des Volksliedes allerdings fehlt dem Dichter von „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten". Bilder werden des Effekts wegen ohne die seelische Begründung gebraucht („Ein Fichtenbaum steht einsam"). Auch wo sein Liebesschmerz ein echter sein mag, mischt die spielende Selbstverspottung des Dichters zersetzende Unwahrheit ein. Diese selbstzerstörende Ironie, der die Welt und das Individuum nur zur Übung des geistreichsten Witzes da ist, hat erst Heine als ein fremdes Element in die deutsche Lyrik gebracht und damit etwas Neues geschaffen, das prickelt und perlt, dessen berauschender, aber giftiger Wirkung sich die Nachlebenden ebensowenig wie die bewundernden Zeitgenossen entziehen konnten.

---

3. Der schwäbische Dichterkreis und die vormärzliche Litteratur in Österreich.

Die Vertreter des jungen Deutschland, Gutzkow wie noch später Heine in den Versen des „Atta Troll", ergingen sich mit Vorliebe in spöttischen Ausfällen gegen „Schwabens Dichterschule, wo fern ein Meister seinen Schülern steht". Freilich gewann der Meister, Ludwig Uhland, allein eine wohlverdiente Volkstümlichkeit, die fast an Schillers Ruhm grenzt. Aber zu Uhland gehören seine dichtenden, ihm gern huldigenden Freunde, mit denen er manche gemeinsamen Eigenschaften aufweist. Die Schwaben, deren Eigenart ein Mitglied dieses schwäbischen Dichterkreises selbst, Vischer in seinem Roman „Auch Einer", mit scharfen Strichen charakterisierte, mögen der begabteste der deutschen Stämme sein, der dem deutschen Volke seine zwei mächtigsten Herrschergeschlechter, die Staufen und Zollern, schenkte. Im 18. Jahrhundert sind

Ein Gedicht von Heinrich Heine.

Nach dem Original im Besitz der Freifrau von König-Warthausen in Stuttgart.

Vorspiel

Schwarze Röcke, seidne Strümpfe,
Weiße höfliche Manschetten,
Sanfte Reden, Embrassiren —
Ach! wenn sie nur Herzen hätten!

Herzen in der Brust, und Liebe,
Warme Liebe in dem Herzen —
Ach, mich tödtet ihr Gesinge
Von erlognen Liebesschmerzen!

Auf die Berge will ich steigen,
wo die frommen Hütten stehen
wo die Brust sich frey erschließet,
wo die freyen Lüfte wehen

Auf die Berge will ich steigen,
Wo die dunkeln Tannen ragen,
Bäche rauschen, Vögel singen,
Und die stolzen Wolken jagen.

Lebet wohl, Ihr glatten Säle!
Glatte Herren, glatte Frauen!
Auf die Berge will ich steigen,
Lachend auf Euch niederschauen.

Führer der deutschen Dichtung wie Wieland und Schiller, die Philosophen Schelling und Hegel von dem kleinen Württemberg ausgezogen, während Schillers Vorgänger Schubart und sein Gegner Gotthold Stäudlin, Haug, Conz, Neuffer im schwäbischen Lande selbst die Lyrik vertraten. Das Beharren auf der heimatlichen Scholle ist eine bezeichnende Eigenschaft für den ganzen schwäbischen Dichterkreis des 19. Jahrhunderts. Nur Waiblinger, der auch durch seine ungeordnete Lebensführung von dem bürgerlich tadellosen Amts- und Familienleben aller übrigen Mitglieder des Kreises sich unterscheidet, trieb es in die Ferne. Sie teilten alle den Wunsch und die Sorge für Deutschlands Einheit, und ihr Genosse Paul Pfizer war es, der nach vergeblichen Versuchen im Epos und in Tragödien 1831 in seinem „Briefwechsel zweier Deutschen“ zuerst die Ausscheidung Österreichs und den Zusammenschluß des übrigen Deutschland unter Preußens Führung forderte, freilich ohne bei seinen großdeutsch gesinnten Freunden Zustimmung zu finden. Ihr Blick wurde in den kleinen Verhältnissen befangen. Wie das Leben der meisten von ihnen friedlich geregelt ohne Sorgen und Leidenschaften dahinfloß, so bildet sich auch in ihrer Dichtung, in Mörikes Liedern und Novellen nicht minder wie in des Waiblinger Oberamtsrichters Karl Mayer kleinen Naturbildchen (1833) ein idyllenhafter Zug aus, Ruhe und Freude am trauten Stillleben. Es hängt damit zusammen, daß dem ganzen schwäbischen Dichterkreise ebenso wie dem ihm verwandten Rückert alle Begabung für das Drama mangelt. So sehr sich die schwäbischen Dichter darob gekränkt fühlten, so hatte Goethe doch recht, wenn er unter Anerkennung des vorzüglichen Talentes in Uhlands Balladen bemerkte, nichts Aufregendes, das Menschengeschick Bezwingendes möchte aus diesen Regionen hervorgehen.



Ludwig Uhland. Nach einer kolorierten Photographie von Buchner in Stuttgart (1859), im Besitz von Herrn Dr. L. Meyer zu Stuttgart.

Dagegen liefert Goethes Befürchtung, der Politiker Uhland würde den Poeten aufzehren, nur den Beweis, wie fremd der im 18. Jahrhundert wurzelnde weimarische Dichter und Staatsmann den politischen Forderungen des neunzehnten gegenüberstand. Allerdings ging gerade jener Kampf ums „alte gute Recht“, dem Uhlands „Vaterländische Gedichte“ galten (1816), von veralteten Anschauungen aus. Die Altwürttemberger forderten ihre für das neue Königreich gar nicht mehr mögliche, überlebte ständische Verfassung mit dem ganzen Privilegienkram der früheren Zeit, während der Minister Wangenheim dem Gesamtlande eine liberale Verfassung nach französischem Muster aufzuzwingen wünschte. Nicht der Gegenstand des Streites, in dem die Regierung den Fortschritt vertrat, sondern die edle, begeisternde Art, in welcher Uhland ihn führte, erwarb dem Sänger des Vertragsrechts zwischen Volk und Fürst als

politischem Dichter Anspruch auf den Ehrenplatz neben Walther von der Vogelweide, den er selbst schon früh als seinen Liebling erkor.

Den größten Teil seines Lebens (1787—1862) verbrachte Uhland in seiner Geburtsstadt Tübingen. An seine dortige Studienzeit schloß sich zur weiteren juristischen Ausbildung eine Reise nach Paris an. Doch nicht das Recht, sondern die altfranzösische Poesie wurde dort sein Studium. Er übte nach der Heimkehr wohl die Advokatur aus, aber das ihm von Natur und Neigung zugewiesene Berufsfeld öffnete sich ihm erst, als er 1829 Professor der deutschen Litteratur in Tübingen ward. Leider währte die ihn beglückende Wirksamkeit nur kurze Zeit, da das reaktionäre Ministerium den Abgeordneten zwang, zwischen seinem Lehramt und seinem Sitz im Landtag zu wählen, er aber das Ausharren auf dem politischen Kampfplatz für seine Pflicht hielt. Der nur dreijährigen Dozententhätigkeit danken wir die unerreicht trefflichen Vorlesungen über die ältere deutsche Poesie, welche die acht Bände von Uhlands „Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage" (1865—73) eröffnen. Wie Uhlands echt deutsche Kernart ihn Jakob Grimm zur Seite stellt, so steht er durch seine Erklärung der altgermanischen Poesie, Götter- und Heldensage und seine Forschungen für das deutsche Volkslied vorn an unter Grimms Mitarbeitern. Die gründliche Sagen- und Litteraturkenntnis gab Gedichten wie den Troubadourromanzen „Sängerliebe" und „Bertran de Born", den Rolandballaden, „Merlin", Held „Harald", „Taillefer" ihre Sicherheit und Fülle. Schon seine ersten Gedichte in Seckendorfs „Musenalmanach für 1807" schöpfen aus dem Heldenbuch, für Arnims „Einsiedlerzeitung" sandte er die echt romantische Ballade von „Königssohn und Schäferin" ein, für Fouqués „Musen" 1812 das Lied von „Siegfrieds Schwert", das die schon drei Jahre früher gedichtete Schwertgewinnung eines jungen Recken (vgl. das beigeheftete Gedicht) auf den bestimmten Sagenhelden übertrug. Die wissenschaftliche Einsicht in das Wesen des Volksepos mochte dazu mitwirken, daß er seinen schwäbischen Heldensang „Graf Eberhard der Rauschebart" (1815) in einzelne selbständige Lieder zerlegte, für die er die Nibelungenstrophe wählte.

Das geplante Nibelungendrama kam so wenig wie viele andere dramatische Entwürfe Uhlands zur Ausführung, und die beiden vollendeten Dramen „Ernst, Herzog von Schwaben" aus der deutschen Sage (vgl. S. 83) und „Ludwig der Baier" (1818 und 1819) sind durch schöne Sprache und edle Gesinnung, doch nicht durch dramatische Kraft ausgezeichnet. Wenn Uhland auch mit seinen Frühlingsliedern an Töne der Minnesinger erinnert, für zarte Liebe und frischen Humor das rechte Wort findet, sein Herrschgebiet, in dem er als König waltet, ist die Ballade. Seine Schaffenskraft war am Eingang der dreißiger Jahre bereits im Versiegen, aber seit seiner ersten Gedichtsammlung von 1815 ist er der Lieblingsdichter des deutschen Volkes, das in seinem schlichten, treuen, von aller Überschwenglichkeit freien und festgegründeten Wesen sein bestes Selbst wiederfühlte. Nicht äußerlich von der romantischen Schule hat er die romantischen Bestandteile seiner Dichtung überkommen, sondern selbständig fand er in Liebe zu unverfälschter deutscher Eigenart den Weg zurück zur alten Sagenherrlichkeit. Ein Zug von Reinheit und Gesundheit durchzieht sein ganzes Dichten und Forschen. „Beharrlich, prunklos, stark und echt", so hat Geibels warm charakterisierender Nachruf den schwäbischen Meister in „seiner stillen Hoheit" gepriesen.

Als Uhlands ersten Schüler bezeichnete sich Gustav Schwab (1792—1850), der als Mitherausgeber des „Deutschen Musenalmanachs" den schwäbischen Kreis nach außen vertrat, bis Chamisso die Taktlosigkeit beging, dem „Musenalmanach für 1837" Heines Bild voranzusetzen, der, wie Schwab an Anastasius Grün schrieb, „meinen geliebten Freund und Meister Uhland mit dem schnödesten Neide verunglimpft." Seine schwäbischen Sangesgenossen und Lenau, die sich Heines wegen alle von dem Almanach zurückzogen, bestimmten Schwab zu dieser Kundgebung. Als Leiter des poetischen Teils des Cottaschen „Morgenblattes" hat er zuerst Lenau in die Litteratur eingeführt und manch junges Talent gefördert. Mit seiner geschickten und stilvollen Wiedererzählung der „Deutschen Volksbücher" (1836) beteiligte er sich bescheiden an Uhlands germanistischen Bestrebungen, wie er bei seinem Romanzenkranz aus Herzog Christophs Jugendleben (1819) Uhlands Rauschebart vor Augen hatte. Einige schwäbische Balladen, wie „Das Mahl zu Heidelberg", kommen den Uhlandischen nahe, ohne daß Schwab, der als eifriger Bewunderer Platens auch von diesem lernte, als unselbständiger Nachahmer gelten dürfte.

Ein Gedicht von Ludwig Uhland.

Nach dem Original im Besitz der Freifrau von König-Warthausen in Stuttgart.

Das Schwert.

Zur Schmiede ging ein junger Held,
Er hatt' ein gutes Schwert bestellt.
Doch als er's wog in freier Hand,
Das Schwert er viel zu leicht erfand.

Der alte Schmied den Bart sich streicht:
„Das Schwert ist wahrlich nicht zu leicht.
„Zu stark ist euer Arm, ich mein':
„Doch morgen soll geholfen seyn."

Als nun der Held am Morgen kam,
Das Schwert er flugs beim Griffe nahm.
Doch wie er seinen Arm auch wand,
Das Schwert er viel zu schwer erfand.

Der Schmied ganz ruhig blickt daher:
„Das Schwert ist wahrlich nicht zu schwer.
„Zu schwach ist euer Arm, ich mein'.
„Doch morgen soll geholfen seyn."

„Nein heut! bei meiner Ritterschaft!
„Durch meine, nicht durch Feuers Kraft."
So spricht der Held, ihn Kraft durchdringt,
Das Schwert er hoch in Lüften schwingt.

Mit dem volkstümlichen „Lied eines abziehenden Burschen" („Bemooster Bursche zieh' ich aus", 1814) hat Schwab Burschen und Philistern aus der Seele gesungen, wie es ähnlich dem Weinsberger Oberamtsarzt Justinus Kerner mit seinem allgemeiner gehaltenen „Wanderlied" („Wohlauf! noch getrunken") gelang.

Mit Schwab teilt Kerner (1786—1862) den Zug christlicher Frömmigkeit, der dem freidenkenden Uhland fremd ist. Bei Kerner nimmt dieser Zug die Richtung aufs Geheimnisvolle. Ein Vorläufer, aber ein ehrlicher und im übrigen gesund empfindender Vorläufer des Spiritismus, hat der Geistergläubige 1829 in den Bänden „Die Seherin von Prevorst" seine Erfahrungen aus dem „Zwischenreich" veröffentlicht. Nicht bloß Immermann im „Münchhausen", auch Uhland hat den Spaß verstehenden Freund mit Spott über seine Geisterseherei nicht verschont. Aber seit den Tübinger Studententagen hielten die beiden Freunde und Verwandten treu zusammen. Kerners Versuche, im „Poetischen Musenalmanach für 1812" und „Deutschen Dichterwald" einen neuen Sammelplatz für romantische Lyriker zu gründen, setzten nur die Pläne der Tübinger Zeit fort, in der Kerner, Uhland, Karl und August Mayer sich zu einem handschriftlichen „Sonntagsblatt" vereinigt hatten. In Karl Mayers Mitteilungen („Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen", 1867) liegen die unmittelbaren Zeugnisse für das humorgewürzte Treiben dieses Tübinger Dichterbundes vor, während Kerner selbst in den für Nichtschwaben schwerverständlichen „Reiseschatten von dem Schattenspieler Luchs" (1811) und dem „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit" (1849) Dichtung und Wahrheit in seiner reizend launigen Weise vorbringt. Sammlungen seiner lyrischen Gedichte gab Kerner 1826, 1834 und 1852 heraus. Steht Uhland unter allen deutschen Balladendichtern in erster Reihe, so ist Kerner, dessen Balladen vom „reichsten Fürsten" und „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grab" an Volkstümlichkeit hinter keinen Uhlandischen zurückbleiben, neben Mörike der hervorragendste Lyriker der schwäbischen Schule. Eine wehmütige Weichheit, die keineswegs aus Schwäche hervorgeht, und neben der ein ursprünglicher Humor hervorschaut, durchzieht die Gedichte. Aus ihnen spricht die Herzlichkeit und liebenswürdige Kindlichkeit des Mannes, der, wie er die Naturfülle seiner schwäbischen Heimat als „schwäbischer Dichterschule Meister" preist, so auch wahrheitsgemäß von sich sagen durfte:

Ich hab' mich stets gehalten
an die Natur so warm,
die Menschen ließ ich schalten,
Gott! — die sind kalt und arm,

und der doch in seinem ärztlichen Beruf ein unermüdlich thätiger Menschenfreund war und in seinem Dichterheim „zu Weinsberg, der gepriesnen Stadt", am Fuß der Weibertreu' weitberühmte Gastfreundschaft übte.

Neben den drei Balladen- und Liederdichtern Uhland, Kerner, Schwab bilden dann wieder als Erzähler und Lyriker Hauff, Mörike und Hermann Kurz eine zweite Gruppe. Daneben fand die in Schwaben bis zurück in das 16. Jahrhundert nachweisbare mundartliche Dichtung schon vor Vischers Dialektlustspiel „Nicht Ia" in dem Maichinger Schullehrer Gottlieb Friedrich Wagner (1774—1839) einen prächtigen Vertreter, der unter anderem des alten Weise „Bäurischen Machiavel" (vgl. S. 415) in dem Schauspiel „Die Schulmeisterswahl zu Blindheim" (1824) zu einem echt schwäbischen, zeitgemäßen Volksstück umzugestalten wußte. Zum Wesen des schwäbischen Dichterkreises gehört es aber, daß den Führern sich auch eine Schar untergeordneterer, doch immerhin liebenswürdig frischer Talente anreiht.

An ihrer Spitze erscheint Schwabs Amtsgenosse am Stuttgarter Gymnasium, Gustav Pfizer (1807—90), der in der Romanzenreihe von Ezzelin wie in anderen Balladen bedeutende Stoffe zu wählen und gut zu behandeln verstand, seine Freiheitsbegeisterung ebenso in Angelegenheiten der Heimat wie beim griechischen Aufstand mannhaft und würdig in Liedern aussprach. Mehr Erfolg als Pfizers Verdeutschung Byrons erntete der Uhland-Biograph Friedrich Notter (1801—84) mit seiner Dante-Übersetzung. Paul Pfizers berühmter „Briefwechsel zweier Deutschen" enthält thatsächlich Schreiben, die Notter an seinen Freund gerichtet hat. Im Drama war Notter ebenso nur ein kurzer Stuttgarter Bühnenerfolg beschieden wie Johann Georg Fischer („Kaiser Friedrich II."; „Florian Geyer", 1866; „Kaiser Maximilian von Mexiko"). Als Lyriker dagegen hat Fischer noch ein Jahr vor seinem Tode (4. Mai 1897), da er als letzter Überlebender des ganzen Freundeskreises seine Lieder- und Epigrammensammlung „Mit achtzig Jahren" herausgab, dasselbe warme Naturgefühl, die einfach innige Empfindung und den ernst idealen Sinn bewährt, der 1854 seiner ersten Gedichtsammlung ihr echt poetisches

Gepräge gab. In Oden und Distichen nicht minder wie in seinen Reimstrophen zeichnet sich Fischer durch formale Vollendung aus. In die Dichtung dieser der Mehrzahl nach gleich Uhland demokratisch gesinnten, bürgerlicher Poeten bringt Lenaus Herzensfreund, der Graf Friedrich Alexander von Württemberg (1801—44), mit seinen „Liedern eines Soldaten im Frieden" und „Liedern des Sturms" den Ton kampflustiger Sehnsucht eines ritterlich edlen Kriegsmannes. Hatte schon Wilhelm Hauff, der Dichter des „Lichtenstein"-Romans (vgl. S. 673), das schöne Lied von „Soldatentreue" und -ehre: „Wohl dem, der geschworen der Fahne den Eid", die volkstümlichen Lieder von dem den Reitern zum Tode leuchtenden Morgenrot und „Steh' ich in finstrer Mitternacht" gedichtet, Uhland in seinem Lob des „treuen Kameraden" das beste neuere Soldaten- und Volkslied geschaffen, so sang der mit Schwert und Harfe bewehrte Sproß des württembergischen Königshauses frische Streitlieder gegen alle Feinde deutschen Wesens.

Die religiöse Dichtung, mit der patriotischen verbunden, pflegten innerhalb der schwäbischen Dichterschule hauptsächlich der Stuttgarter Stadtpfarrer Albert Knapp (1798—1864), der auch eine elegische Liederreihe „Hohenstaufenlieder" schrieb, mit seinen pathetischen „Christlichen Gedichten" (1829) und der Hofprälat Friedrich Karl von Gerok (1815—90), neben ihnen der Ofterdinger Pfarrer Friedrich Julius Krais (1807—78). Krais steht selbst wieder unter Knapps wie dieser unter Klopstocks und Schubarts Einwirkung. Gerok ist durch seine viel verbreiteten „Palmblätter" (1857) und „Pfingstrosen" der erfolgreichste unter allen neueren religiösen Dichtern geworden. Etwas rhetorisch, aber gewandt und geschmackvoll weiß er aus biblischen Vorgängen Gedanken und Betrachtungen zu entwickeln.

Die unüberbrückbaren Gegensätze der Überzeugung und Weltanschauung aber treten uns selbst innerhalb der doch ziemlich enggeschlossenen schwäbischen Schule vor Augen, wenn wir Geroks strenggläubigen „Palmblättern" die Gedichtsammlungen der beiden Ludwigsburger Gelehrten und Hegelianer gegenüberstellen: das „Poetische Gedenkbuch" von David Friedrich Strauß (1808—74), des Verfassers des „Lebens Jesus" und der Streitschrift vom „alten und neuen Glauben" (1872), und des Ästhetikers Friedrich Theodor Vischer (1807—87) „Lyrische Gänge" (1882). In Strauß' epigrammatisch zusammenfassenden, gehaltvollen Reimen, die der Schmerz um seine von ihm geschiedene Frau durchklingt, wie in den stürmisch bewegten, meist weiter ausgreifenden Strophen und freien Rhythmen des am Stuttgarter Polytechnikum lehrenden Verfassers der tiefschürfenden „Ästhetik" (1847—58) fesselt mehr die Gedankenfülle des allseitig gebildeten Kritikers als der eigentlich dichterische Reiz. Vischers wohlberechtigter Ärger über die Faustausleger, der bei ihm nur leider mit einer höchst bedauerlichen Verkennung der Goetheschen Altersdichtung selbst Hand in Hand ging, ließ ihn als Deutobold Mystifizinsky die aristophanische Satire „Faust, der Tragödie dritter Teil" (1862) dichten. Den urwüchsigen Vollmenschen, der mit seinem tiefen Gemüt und Geist, seiner Hitze und Starrköpfigkeit selber ein Prachtmuster schwäbischer Stammesart aufweist, lehrte 1879 Vischers Roman „Auch Einer" kennen und schätzen. Die mit männlich kräftigem Humor einsetzende Geschichte, die in der Pfahlbaunovelle ihre scharfe Spitze zugleich gegen die historischen Romane und das Christentum richtet und selbst unter Jean Pauls Nachwirkung steht, weicht allerdings von der gewohnten Romanart beträchtlich ab. „Auch Einer" ist ein eigenwilliges Werk, aber auch so einzigartig wie der bedeutende Mensch, der aus dem Buch lebendig herausspricht.

Seiner politischen Gesinnung wegen fand sich Vischer 1855 bewogen, seine Tübinger Professur für ein Jahrzehnt mit einem Lehramt am Züricher Polytechnikum zu vertauschen. Dort befreundete er sich mit dem ihm geistesverwandten Gottfried Keller, wie er zu Hause mit Uhland und Mörike eng verbunden war. Mörikes „Maler Nolten" und Kellers vom „Nolten" beeinflußter „Grüner Heinrich" galten Vischer als die Höhepunkte der nachgoetheschen Erzählungskunst. Doch es währte lange, bis Eduard Mörikes (1804—75) „Maler Nolten" (1832) und „Gedichte" (1838) neben seines Landsmanns Hauff gefeiertem „Lichtenstein" und Novellen, neben Uhlands Balladen gebührende Beachtung fanden. Erst seit dem Erscheinen der wunderbar zarten, poesiedurchhauchten Novelle „Mozart auf der (letzten) Reise nach Prag" (1856) erkannte man allmählich auch außerhalb der württembergischen Grenzen den milden, abgeklärten Zauber von Mörikes Dichtung, der Theodor Storm bereits in seiner Kieler Studienzeit „Anregung und Befriedigung und reine Freude" dankte, in der Moritz von Schwind beglückt die seiner Malkunst verwandte Eigenart begrüßte.

Soweit äußere Einflüsse auf eine so still in sich gekehrte, weltscheue Natur wie die Mörikes bestimmend einwirken konnten, haben der Landaufenthalt während seiner Vikariatszeit und die neun idyllischen Jahre seines Pfarramts zu Kleversulzbach (1834—43) ihn noch bestärkt in seiner durchaus naiven Empfänglichkeit für die Natur („Die schöne Buche", „Septembermorgen") und das natürliche, ungeschminkte Empfinden des Volkes („Soldatenbraut", „Begegnung"). Der Ton des Volksliedes („Suschens Vogel") ist für ihn der selbstverständliche; die Gestalten der Volksphantasie weiß er im Märchen vom Stuttgarter Hutzelmännlein, von der schönen Lau in Handlung zu setzen, als könnte das alles gar nicht anders sein, während er die antiken Formen in kleineren Gedichten tadellos wie Platen handhabt, in der größeren „Idylle vom Bodensee" im Hexameter sich gemütlich freier ergeht. Wenn irgendwo, so darf von Mörikes Idylle vom alten abgedankten Turmhahn, der in die Studierstube des ländlichen Pfarrherrn versetzt und über dessen, d. h. Mörikes eigenes Thun und Treiben, Arbeiten und Brüten seine Gedanken erzählt, das Wort „gemütlich" gebraucht werden. Hier lebt vor dem Leser das ganze Anheimelnde der Kleversulzbacher Idylle auf, in der sich der dichtende Pfarrer so glücklich fühlte und seinen schalkhaften Humor in Liedern und Zeichnungen spielen ließ. Erst 1851 übernahm Mörike eine Lehrerstelle an dem Stuttgarter Katharinenstift. In Stuttgart arbeitete er den „Maler Nolten" um, der in seiner ersten wie der nicht glücklichen zweiten Fassung den sonst so klar um sich blickenden Dichter auf den phantastischen Bahnen der romantischen Nachahmer von Goethes „Wilhelm Meister" zeigt.

Wie freundlich belehrend Mörike auf jüngere Dichter einwirken konnte, lehrt sein Briefwechsel mit Hermann Kurz (1813—73), dessen erster Versuch in der Novelle: „Das Wirtshaus gegenüber" (1836), die Nachahmung Tiecks und Mörikes deutlich aufweist. Kurz ist der einzige unter den schwäbischen Dichtern, der zeitlebens mit Not und Sorge zu kämpfen hatte. In seinen „Denk- und Glaubwürdigkeiten" hat er ein treues Bild des kleinstädtischen Lebens in seiner Geburtsstadt Reutlingen entworfen. Er selbst geriet als Schüler von Strauß bald in Zwiespalt zwischen dem ihm auferlegten theologischen Beruf und seiner Überzeugung, wie er politisch der herrschenden Staatsordnung feindlich gegenüberstand. Allein, wie freimütig er auch den demokratischen „Beobachter" von 1848 an sechs Jahre hindurch leitete, er stimmte unbekümmert um die Meinung seiner Parteigenossen schon 1845 Pfizer zu: „Nach Preußen müssen unsere Blicke gerichtet sein. Wenn Preußen sich bewegt, dann wird auch in die anderen Schlummerhallen und das Traumgemurmel der verzauberten Schläfer Leben kommen." Um in den engen Verhältnissen, die ihn selbst bedrückten, wenigstens „auf eine honette Art zu Grunde zu gehen", suchte er sich mit Übersetzungen den Lebensunterhalt zu verdienen, bis er endlich 1866 an der Tübinger Universitätsbibliothek eine schlecht besoldete Stelle bekam. Aus seinen trefflichen Übersetzungen ragen die von Ariosts „Rasendem Roland" und Gottfrieds von Straßburg „Tristan und Isolde", zu der er einen Schluß hinzudichtete (1844), besonders hervor. Von seinen beiden Geschichtsromanen, die ein Bild der schwäbischen Kultur unter Herzog Karl Eugen geben sollten, „Schillers Heimatjahren" (1849) und der Volksgeschichte vom „Sonnenwirt" (Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre", 1854), ist der erste der beste Künstlerroman, ja das Muster eines historischen Romans, der neben Walter Scott mit Ehren bestehen kann. Dem „Sonnenwirt" fehlt der Schluß, da er nur die psychologische Entwickelung, wie des Sonnenwirts Sohn zum Verbrecher ward, diese aber mit vollendeter Meisterschaft gibt. Um die beiden Romane gruppieren sich Novellen voll Humor und Geist, so daß Paul Heyse sich 1871 bei Gründung des „Deutschen Novellenschatzes" keinen besseren Mitherausgeber als den eigenartigen schwäbischen Novellisten zu wählen wußte.

Der Vermittler zwischen der schwäbischen Dichterschule und den österreichischen Schriftstellern ist Nikolaus Lenau, der im Haus der Novellendichterin Emma Niendorf (Frau von Sukow) zu Stuttgart seine zweite Heimat fand und mit den schwäbischen Dichtern aufs freundschaftlichste verbunden war. Die Schranken, welche die kaiserlich königliche Zensur gegen die protestantische Geistesbildung aufgerichtet hatte, vermochten freilich nur die deutsche Philosophie, nicht die deutsche Dichtung fernzuhalten. Aber die Absperrung übte einen Druck auf die Gestaltung der österreichischen Litteratur, und die aus Norddeutschland eingewanderten Schriftsteller wie Gentz, Fr. Schlegel, Adam Müller, Werner trugen mehr zur Dämpfung als Hebung des geistigen Lebens bei. Nicht für die deutsche, wohl aber für die österreichische Litteratur bildet der Zusammenbruch des Metternichischen Systems in der Märzrevolution des Jahres 1848

einen deutlich erkennbaren Abschnitt. In das litterarische Leben des vormärzlichen Österreich gewähren die „Denkwürdigkeiten" und Briefe der feingebildeten, vielseitigen Dichterin **Karoline Pichler** (1769—1843) einen lehrreichen Einblick. Ihr Salon war neben dem berühmten „silbernen Kaffeehaus" Neuners in der Plankengasse der Sammelpunkt für die in Wien lebenden Dichter, Gelehrten, Schauspieler und Musiker. Ganz verschieden von der „neuen Ära" wirkte der alte Polizeistaat auf das Leben und Schaffen seiner Dichter, für die ebenso wie für Grillparzer selbst sein Wort Geltung hat:

Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings besehn,
so wirst du, was ich schrieb und was ich bin, verstehn.

Die österreichische Aufklärung endete mit Kaiser Josephs Tod als ein kurzes Zwischenspiel (vgl. S. 525), doch das Josephinertum hatte in der Litteratur feste Wurzeln geschlagen. Einmal noch ward das Volk aus seinem Schlummer aufgerufen, aber mit dem völligen Mißlingen des Kampfes von 1809 kam für lange hinaus jene Staatskunst ans Ruder, die in der Einschläferung und Lahmlegung aller geistigen Kräfte der Weisheit letzten Schluß erkannte. Gefährlich schien, wer „über sich gedacht". Von den Schwesterkünsten allen pries Grillparzer 1826 die Tonkunst als die in ängstlich schwerer Zeit einzig freie. Die höhere Sprache von **Beethovens** Symphonien und Sonaten verstand „kein Häscherchor", und **Franz Schubert** (1797—1828) fühlte sich, so ärmlich auch seine Lebensverhältnisse blieben, doch wohl in seiner Vaterstadt Wien und konnte sich hier zum größten deutschen Liederkomponisten, zum herrlichsten Dolmetscher von Goethes Liedern und Balladen entwickeln. Wohl erwarben sich die „**Wiener Jahrbücher der Litteratur**" überall Ansehen, nachdem **Johann Ludwig Deinhardstein**, der Dichter des Hans Sachs Dramas, das von Goethe durch einen eigenen Prolog geehrt wurde und noch Wagners „Meistersingern" zur Vorlage diente, 1829 mit ihrer Leitung betraut worden war. Goethe, Grimm und Immermann lieferten Beiträge. Allein auf die österreichische Litteratur selbst übten die „Wiener Jahrbücher" geringen Einfluß aus.

Vor Grillparzers Hervortreten suchten **Heinrich Joseph von Collin** (1771—1811) und sein jüngerer Bruder Matthäus Casimir, geborene Wiener, das österreichische Drama aus dem Gottschedianismus Ayrenhoffs in Schillers Bahnen zu leiten. In Balladen („Kaiser Max auf der Martinswand") nach Schillers Vorbild und 1809 mit den das Kaiserhaus preisenden „**Wehrmannsliedern**" schuf der ältere Collin Dichtungen, die in Österreich dauerndes Ansehen gefunden haben. Nach der Wiener Aufführung seines „**Regulus**" (1802) rühmten ihn seine engeren Landsleute als den österreichischen Schiller, während dieser selbst im „Regulus" nur Regelmäßigkeit der Form, keinen poetischen Gehalt fand, Goethe das ganze Trauerspiel als einen Mißgriff verurteilte. Gerade Collins Behandlung Shakespearischer Stoffe — zu seinem „Coriolan" (1804) schrieb Beethoven die Shakespeares würdige Ouvertüre — zeigt, wie sehr er trotz äußerlicher Anlehnung an Schiller noch ganz vom französischen Klassizismus beherrscht war. Aber in dem gleichen Jahre, das Collins „sämtliche Werke" brachte, 1814, übernahm **Joseph Schreyvogel** (1768—1832) als Hoftheatersekretär und Dramaturg die Leitung des Burgtheaters. Die achtzehn Jahre seiner Amtsführung sind die Glanzzeit des Burgtheaters, die dessen Ruhm begründete. Zwei Jahre hatte Schreyvogel in Jena zugebracht und das weimarische Theater beobachtet, ehe er 1797 in seine Vaterstadt Wien zurückkehrte, wo er unter seinem Schriftstellernamen **West** 1807 das „**Sonntagsblatt**" gründete und in der Hauptsache selbst schrieb, einen späten, aber den trefflichsten Nachzügler der moralischen Wochenschriften. Von seinen eigenen Dichtungen hat sich freilich keine erhalten; von seinen Bearbeitungen wird mit kaum gemindertem Beifall des Spaniers Moreto „Donna Diana" (1819) noch gespielt. Aber wie er das Talent des Berliner **Karl Töpfers** (1792—1871), dessen Lustspiele in Wien ihre erste Aufführung erlebten („Des Königs Befehl" 1821), entdeckte, so erwarb er sich das Verdienst, dem größten Dichter Österreichs, einem der größten deutschen Dramatiker die Bühne eröffnet zu haben: Grillparzer.

Mit fünfundvierzig Jahren hat **Franz Grillparzer** seine Selbstbiographie geschrieben. Mit dem Leben und seinen Hoffnungen hatte er damals bereits abgeschlossen, wenn er auch erst 1856 von dem durch dreiundzwanzig Jahre bekleideten Posten des Archivdirektors im Finanzministerium zurücktrat. Nicht dem dichterischen Schaffen, wohl aber der Veröffentlichung seiner Arbeiten hatte er entsagt, seit am 6. März 1838 seine Wiener ihm sein Lustspiel „Weh dem, der lügt!" niedergezischt hatten, und auch Laubes siegreiche Zurückführung seiner Dramen auf das

Burgtheater konnte nichts an der entschlossenen Schweigsamkeit des früh vergrämten und verbitterten Dichters ändern. Erst als er in seiner Vaterstadt Wien, in der er am 15. Januar 1791 geboren ward, am 21. Januar 1872 starb, kamen auch seine späteren Werke ans Licht, und erst die weitere Erschließung seines Nachlasses gewährte Einblick in seine Tagebücher, in den Reichtum seiner dramatischen Versuche und Entwürfe, seiner Satiren und dramaturgischen Studien, lehrte ihn als Lyriker und als einen der hervorragendsten, ja den vielseitigsten aller deutschen Epigrammendichter kennen.



Franz Grillparzer. Nach dem Pastellgemälde von L. Michalek, im Historischen Museum der Stadt Wien.

Der 31. Januar 1817, an dem das Trauerspiel „Die Ahnfrau“ im Theater an der Wien zum erstenmal aufgeführt wurde, machte Grillparzer mit einem Schlage zum berühmten Dichter. Seit Schillers „Räubern“ und auch später wieder ist kein Dramatiker aufgetreten, in dessen Erstlingswerk „alle Brandfackeln der Poesie sprühten“ wie aus den vierfüßigen Trochäen und Reimen von Grillparzers gespenstischer Schicksalstragödie. Aber es war eine Schicksalstragödie. Und wenn dies der „Ahnfrau“ bei ihrem Erscheinen, als jene für Platen so „entsetzlichen, mystischen Produkte“ Mode waren, zum Vorteil ausschlug, so haftete sich doch dadurch an Grillparzer selbst hartnäckig der Vorwurf des Schicksalsdichters, obwohl nur dies eine Jugendwerk der verfemten Gattung angehört. Doch nicht einmal die „Ahnfrau“ rechtfertigt ohne weiteres eine Zusammenstellung mit Werner und Müllner. Der entnervenden Unterwerfung der eigenen Thatkraft, Persönlichkeit und Verantwortung unter Zufall und Schicksal setzt auch Grillparzers alter Freiherr von Borotin die Mahnung entgegen, die Schuld der Ahnen könne nicht die Freude am eigenen Werte mindern, nur eigene Sünden sollten uns die Furcht wecken, ihnen zu gleichen. Müllners „Schuld“ verweist die Frage nach dem „Warum“ ans Jüngste Gericht. Der letzte, als Kind geraubte Sprosse der Borotins, der Räuberhauptmann Jaromir, wirft die den neuesten psychologischen und kriminalistischen Anschauungen entsprechende Frage auf, ob der unter Räubern aufgewachsene Sohn des Räubers denn so ganz der verdammenswürdige Verbrecher und nicht mehr das Opfer seiner Umgebung und notwendigen Entwickelung, seines Milieu, sei. Auf die Gestaltung des düsteren, an Stimmung und unheimlicher Gewalt fast einzigen Räuber- und Gespensterstückes haben Schillers „Räuber“ und die ihnen folgenden Räuberdichtungen natürlich eingewirkt. Das Verhältnis Karl Moors zu Amalia erscheint hier noch gesteigert, indem die ahnungslos liebende Bertha zugleich auch noch Jaromirs Schwester ist. Die unmittelbare Quelle der „Ahnfrau“ will man in Karoline Pichlers Novelle „Der schwarze Fritz“ herausfinden. Wenn aber Grillparzer noch 1846 auf seine Jugendeindrücke, die Geister- und Feenmärchen des Leopoldstädtischen Theaters, hinwies, so tritt gerade bei der gespensterhaften „Ahnfrau“ und dem Märchenspiel „Der Traum ein

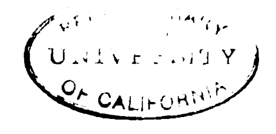
Leben" dieser Einfluß greifbar hervor. Wien, das nach Grillparzers eigenem Geständnis als „Capua der Geister" mit entnervendem Sinnenhauch die Geisteskraft seiner Dichter lähmte, bot doch in seiner lebensvollen Volksbühne (vgl. S. 527) Dramatikern wie Grillparzer, Raimund, Bauernfeld fruchtbaren Boden für eigenartiges, höheres Schaffen.

Grillparzer legte schon 1818 mit seinem zweiten Trauerspiel „Sappho" eine glänzende Probe ab von seiner Begabung, das Volkstümliche und Klassische in reiner Kunstvollendung zu vereinigen. In welch einziger Art es der „Sappho" gelungen ist, die Schönheit von Goethes Iphigenien-Sprache von innen heraus nachzubilden, wird erst völlig erkennbar durch den Vergleich mit ihrer äußerlichen Nachbildung bei Grillparzers Rivalen, in Halms „Sohn der Wildnis" und „Iphigenie in Delphi". Aus eigenem Seelenschmerz heraus hat Grillparzer die Tragik des Künstlertums gestaltet. Für das übervolle Herz und den hohen Flug ihres Geistes findet Sappho kein Verständnis, und ob die Kunst ersetzen könne, „was das Leben dir entzogen", diese Frage läßt Grillparzer „die tragische Muse" in einem lyrischen Gedicht an ihn selber richten. „Sappho" ist ein Gegenstück zum Goetheschen „Tasso", aber nicht wie bei Tasso der Kampf der Phantasie des Künstlers, sondern der seines Herzens mit der kalten Welt ist es, an dem er zu Grunde geht. Als Dichtung bleibt „Tasso" unerreicht, aber Grillparzer, der Goethe als den Führer überall im Kreis der Wesen preist, ist dafür in jedem einzelnen Zuge wie im Ganzen das, was Goethe nicht ist, Dramatiker.

Der „Sappho" folgten 1821 die Trilogie „Das goldene Vlies", der Bearbeitung hellenischer Mythen die historischen Trauerspiele aus der deutsch-böhmischen Geschichte: „König Ottokars Glück und Ende" (1825), und aus der ungarischen Bankbans Aufopferung für seinen Fürsten: „Der treue Diener seines Herrn" (1828), drei Jahre später die Dramatisierung der Sage von Hero und Leanders Untergang „Des Meeres und der Liebe Wellen", dann das Gegenstück zu Calderons „Das Leben ein Traum", das Märchenstück „Der Traum ein Leben" (1834) und das aus Gregors von Tours Chronik schöpfende Lustspiel „Weh dem, der lügt!" Nur einige Szenen der „Esther" gab Grillparzer 1863 in Emil Kuhs „Dichterbuch aus Österreich"; erst der Nachlaß brachte die abgeschlossenen Trauerspiele: „Die Jüdin von Toledo", „Libussa" und „Ein Bruderzwist in Habsburg".

Gleich nach Vollendung der „Sappho" ward Grillparzer durch die Medea-Sage angezogen. Und wie bereits Schiller im August 1798 unter Goethes Beistimmung diesen „herrlichsten Stoff" nur als Cyklus und Medea in ihrer ganzen Geschichte gebraucht wissen wollte, so stand auch für Grillparzer von Anfang an die trilogische Behandlung fest. Von der Blutthat gegen den „Gastfreund" Phryxus an, durch welche sich der Kolcherkönig Äetes in den Besitz des „goldenen Vlieses" setzt, müssen wir die Geschicke auf der Bühne sich entwickeln und vollenden sehen. „Die Argonauten" führen Jasons kühnes Werben um den Wiedergewinn des Schatzes und damit um Medeas Liebe vor, und gewaltiger ist der Kampf gegen die unwiderstehliche, verderbliche Leidenschaft in einer herben, überstolzen Jungfrauenseele niemals zur Darstellung gekommen. Aber wie die schwerfällig ungeregelte Sprechweise der dumpfen Barbaren im „Gastfreund" sich abhebt von der schön fließenden griechischen Rede (Blankverse), so kann dauernd keine seelische Verständigung statthaben zwischen der finsteren kolchischen Priesterin und Jason, dem Jugendfreunde des fröhlich lichten korinthischen Königskindes Kreusa. Im dritten Stück, „Medea", muß sich der in gemeinsamer Schuld geschlossene Bund des hellenischen Helden mit dem kolchischen Zauberweib lösen, verderblich für sie beide, für alle, die nach dem goldenen Widderfell, diesem althellenischen Nibelungenhort, begehrten.

Zwischen der ersten Idee und Ausführung der Arbeit erfolgte Grillparzers Reise nach Italien, die er mit stolzen Hoffnungen angetreten hatte, die aber durch das im Kolosseum entstandene Gedicht „Die Ruinen des Campo Vaccino", eine etwas äußerliche Nachahmung der Schillerischen „Götter Griechenlands", ihn als Religionsfeind fortan verdächtig machte. So sehr die italienische Reise ihm für den geplanten Cyklus „Die letzten Römer", von dem wir im „Spartakus" größere Reste haben, weitere Anregung hätte geben können, so blieben doch diese Dramenreihe wie eine Hermannstragödie, „Die letzten Könige von Juda", ein „Faust" und „Christus" unausgeführt. Die Geschichte selbst, die ihn seit früher Jugend angezogen hatte, hielt ihn zunächst noch fest; vor allem reizte ihn aber „Eines Mächtigen Glück und Ende", d. h. das Geschick Napoleons, zur Dramatisierung. Ein Napoleondrama wäre indessen auf den österreichischen Theatern nie zugelassen worden, und Grillparzer mochte als echter Dramatiker keine Lesedramen schreiben. So gingen Züge von Napoleon auf den mächtigen Slawenkönig Ottokar





von Böhmen über, in dessen Besieger Rudolf von Habsburg der loyal gesinnte Grillparzer zugleich Österreich und sein Herrscherhaus verherrlichen konnte. Schon Collin hatte ein Epos „Rudolf von Habsburg“ begonnen, der Erlauer Erzbischof Johann Ladislaus von Pyrker (1772—1847) schrieb als Nachahmer Klopstocks neben einer „Tunisias“ (Karls V. Eroberung von Tunis) 1824 auch ein Heldengedicht „Rudolf von Habsburg“. Ja von Grillparzer selbst haben wir die vier ersten Gesänge eines epischen Gedichtes „Die Schlacht im Marchfelde“. Aber bei ihm, wie einst bei Schiller, mußte das geplante Heldengedicht, für das er bereits die Hauptquelle seines Trauerspiels, die alte steiermärkische Reimchronik (vgl. S. 134), ausgenutzt hatte, dem Drang zu dramatischem Gestalten weichen. Metternichs Regierung wollte indessen keine Dramen aus der vaterländischen Geschichte, wie sie der leidenschaftliche österreichische Historiker Joseph von Hormayr, der Mitkämpfer und Geschichtschreiber des Tiroler Aufstandes, von den österreichischen Dichtern forderte. Der jubelnd aufgenommene „Ottokar“ verschwand durch czechischen Einfluß, dem beinahe schon die Beseitigung der eingereichten Handschrift gelungen wäre, rasch von der Bühne. In der Darstellung der böhmischen Wirren und des Streites der Erzherzöge, die unter Kaiser Rudolfs II. Herrschaft dem Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges vorangingen, schuf Grillparzer in dem hamletartigen Charakter des grübelnden, thatenscheuen Kaisers eine der wunderbarsten dramatischen Gestalten. Aber dem „Bruderzwist“ wie der im Kampf zwischen ihrer Sehernatur und treu erfüllten Weibespflicht untergehenden „Libussa“ merkt man doch die Entfernung des Dichters vom Theater an. Es ist nicht mehr die unmittelbar vorwärts drängende dramatische Kraft und Geschlossenheit, die im kunstvoll verknüpfenden „Goldnen Vlies“, der von weicher, traumhafter Sinnlichkeit durchzogenen Hero-Tragödie, dem seinen Titel „Weh dem, der lügt!“ heiter wie im Ernst bethätigenden Lustspiel in gleicher Weise die Bühnenforderungen wie die dichterischen erfüllen.

Grillparzer selbst hat noch 1859 erklärt, er sei immer den Weg gegangen, den Schiller, der Begründer einer „geradezu musterhaften Form, uns Deutschen für lange, lange Zeit, wohl gar für jede künftige vorgezeichnet“. Seine grenzenlose Begeisterung für Lope de Vega konnte ihn, selbst wenn er, wie in der allzu kunstvoll berechneten „Jüdin von Toledo“, Lopes Bearbeitung des gleichen Stoffes vor Augen hatte, nicht zu dem romantischen Fehler der Nachahmung des nationalspanischen Dramas verleiten, dessen Trochäen er nur in der „Ahnfrau“ und im „Traum“ an Stelle der Schillerischen Jamben setzte. Er verlangte von der Bühne Leben, der eigenen Zeit gehörend, „wär's auch im Raum und durch die Zeit begrenzter“. Das Leben und die Form so zu vereinigen, daß beiden ihr volles Recht geschehe, bezeichnet er als das Ziel seines dramatischen Schaffens. Aber dieses Schaffen erhielt durch die österreichischen Verhältnisse, unter deren Druck nur zu leben Grillparzer schon für eine schwere Kunst erklärte, und mehr noch durch seine persönliche Anlage wieder sein eigenes, von Schillers Dramatik verschiedenes Gepräge.

Wir besitzen von Grillparzer außer den Selbstbekenntnissen im Drama und seinen gehaltvollen lyrischen Gedichten („Tristia ex Ponto“, 1835), die in den „Jugenderinnerungen im Grünen“ auch die Geschichte seines Verhältnisses zu Katharina Fröhlich, der heißgeliebten und doch nicht heimgeführten Braut, enthalten, noch die Novelle „Der arme Spielmann“ (1848). Wie Grillparzer, der für Beethoven einen dann von Konradin Kreutzer komponierten Operntext „Melusina“ schrieb, nur seine Liebe, nicht sein Verständnis für Musik auf den ärmlichen Geiger übertrug, so ist der Dichter, der einen so thatenfrohen Gesellen wie den Küchenjungen Leon in „Weh dem, der lügt!“ und die stolz verhaltene Kraft von Libussas männlichem Bezwinger Primislaus zu schaffen vermochte, nicht eine Person mit dem unfähigen, kraftlosen Helden seiner Novelle. Aber Züge seines eigensten Wesens hat er auf jene in ihrer Unbehilflichkeit rührende Gestalt übertragen: die überzarte Empfindlichkeit gegen die Härten des Lebens, den weltscheuen Sinn, der „des Innern stillen Frieden“ als das höchste Glück schätzt, und das weiche Gemüt. Wohl durfte er im Gefühl seiner Persönlichkeit in innerer Qual und äußeren Quälereien ausrufen: „Mich erniedrigen sie nicht, und wenn sie tausend Jahre dran versuchten“, aber eine kampffähige Natur wie Schiller war er nicht. Es trifft nur bei ihm selbst zu, wenn er klagt: „wer singt, kann nicht in Harnisch gehn“. Er selbst gestand, der Despotismus habe seine Schaffenskraft vernichtet; als der alte Polizeistaat aber in der Märzrevolution zusammenbrach, fühlte Grillparzer vor allem das Bangen des kaisertreuen Altösterreichers. Seine scharfen „Epigramme“ hielt er im Pulte verschlossen; aber in der Zeit der Not rächte er sich an seinen früheren

Verfolgern auf die edelste Weise, indem er in dem Zuruf an „Feldmarschall Radetzky", seinem berühmtesten Gedicht, eindrucksvoll mahnte, das Wohl des ganzen Staates über die Parteien zu setzen.

Glück auf, mein Feldherr, führe den Streich!
nicht bloß um des Ruhmes Schimmer,
in deinem Lager ist Österreich,
wir Andern sind einzelne Trümmer.

Gemeinsame Hülf' in gemeinsamer Not
hat Reiche und Staaten gegründet;
der Mensch ist ein Einsamer nur im Tod,
doch Leben und Streben verbündet.

Doch eben weil er sein Österreich liebte, wollte der alte „schwarz-gelbe" Josephiner auch die Herrschaft deutschen Geistes und den Zusammenhang mit dem großen Mutterlande in der von „der Deutschen Äußersten" gegründeten Ostmark nicht preisgeben. Und als er noch erleben mußte, wie sich „der Magyaren und Slawenvölker struppig Haupt" erhob, da hielt er in den Stachelversen „Sprachenkampf" auch das schärfste Wort nicht zurück gegen die Feinde der überlegenen deutschen Kultur und Sprache.

Wie gern Grillparzer, der eine tiefe und umfassende Bildung sich erworben hatte und selbst sein strengster Censor war, auch gegen die deutsche Philosophie und die ihn ungerecht verkleinernde Kritik loszog, so richtete er doch stets in ehrfurchtsvoller Sehnsucht den Blick nach Weimar. Schillers Heroismus und Kleists herbe Kraft sind ihm nicht eigen. Aber dafür wären jenen auch die träumerische Weichheit von Heros und Leanders blitzartiger Leidenschaft, der leichte Märchenbau des ein schuldiges Leben warnend vorgaukelnden Traumes und die deutsch-spanische Mischung von „Weh dem, der lügt!" nicht erreichbar gewesen. In seinem Denken war Grillparzer so frei wie Goethe und Schiller, aber der kühleren Reflexion norddeutscher Kritiker gegenüber nannte er sich doch gelegentlich selbst einen katholischen Dichter. Die künstlerisch anregenden Elemente des katholischen Kultus und die heitere österreichische Sinnenfreude geben seiner Redefülle, in der sich reife Weisheit in männlich festen und doch rhythmisch wohllautenden Versen ausspricht, ein von Schiller verschiedenes Gepräge. Dabei vertieft sich Grillparzer mehr als Schiller in das Seelenleben seiner Helden, ohne doch wie Hebbel absonderliche psychologische Probleme auszugrübeln. Ganz in Schillers Geist durfte so der österreichische Dramatiker das stolze Wort sprechen: „Der Sinn ist's, höher als die Welt, was Dichter macht."

Unter Grillparzers Einfluß bildeten sich andere österreichische Dramatiker, wie Otto Prechtler aus Oberösterreich (1819—81) und der 1806 in Krakau geborene Freiherr Franz Joseph von Münch-Bellinghausen, der in seinen letzten Lebensjahren als Laubes Nachfolger an die Spitze des Burgtheaters gestellt wurde. Münch-Bellinghausen gehört als Friedrich Halm zu den beliebtesten Trauerspieldichtern. Unter Anleitung des schwermütigen Benediktiners Enk von der Burg versuchte er sich in Umdichtung spanischer Dramen und errang 1837 mit seiner tragisch endenden Dramatisierung von Boccaccios „Griseldis"-Novelle einen entscheidenden Bühnenerfolg, der sich beim „Sohn der Wildnis" wiederholte, beim „Fechter von Ravenna" (1857) noch steigerte. Allein gerade dieser Kampf zwischen Mutterliebe und Fürstenehre, der die gefangene Thusnelda treibt, ihren Sohn zu ermorden, damit der Entartete nicht als Gladiator auftrete, ist wie das ganze Stück äußerlich ausgeklügelt, während in anderen seiner Dramen die schöne Sprache der Verse und die vornehme Gesinnung des Dichters über das Gesuchte und Unwahrscheinliche der Charaktere hinweghelfen. Halms „Erzählungen" bilden eine festere Grundlage seines Ruhmes als seine Dramen. Mit Grillparzer, dem er eine Zeitlang durch die Mode vorgezogen wurde, kann er sich freilich nicht entfernt messen, und dieser fühlte sich durch die geschickt verdeckten Schwächen der anspruchsvollen Halmschen Werke abgestoßen, während er an dem Talente seines Freundes Eduard Bauernfeld (1802—90) genug Anteil nahm, um an einem seiner besten Lustspiele: „Die Bekenntnisse" (1833), mitzuarbeiten.

Bauernfeld, ein echtes Wiener Kind, der schon mit siebzehn Jahren eine Unzahl Gedichte, mehrere Dramen und Lustspiele geschrieben hatte und seinem überzeugungstreuen Liberalismus gemäß an den Märzereignissen thätig teilnahm, versorgte bis in sein Alter das Deutsche Theater mit seinen heiteren, willkommenen Gaben. Wie aber seine Erinnerungen und Tagebücher vor allem aus der vormärzlichen Zeit berichten, so gehören ihr auch seine besten Leistungen an: „Bürgerlich und Romantisch" (1835) und das anspielungsreiche „Großjährig", dessen Aufführung 1846 als ein politisches Ereignis galt. Angeborene Fröhlichkeit und witzige Erfindungsgabe, Studium französischer Vorbilder, die indessen den echt wienerischen Charakter der Stücke nicht beeinträchtigten, natürlicher und doch fein gewählter Dialog

verleihen Bauernfelds Lustspielen so viele Vorzüge, daß sie, vom gegenwärtigen Tiefstande aus betrachtet, wie ein Höhepunkt des leichten Konversationslustspieles erscheinen.

Echtern poetischen Gehalt als die Gedichte und munter plaudernden Lustspiele Bauernfelds bergen die „volkstümlichen Kunstwerke", welche der Schauspieler **Ferdinand Raimund** (geb. in Wien 1790) fürs Leopoldstädter und in seinen letzten Lebensjahren am Josephstädter Theater aus den seit Mozarts und Schikaneders Tagen in Wien alteinheimischen Zaubermärchen schuf.

Bei einer Aufführung von Grillparzers „Der Traum ein Leben" äußerte Raimund wehmütig, so etwas habe er selbst in seinem „**Bauer als Millionär**" auch machen wollen, aber die schöne, schwungvolle Sprache habe er nicht, noch würde sie im Vorstadttheater verstanden werden. „Es is ewig schad' um mich!" Es ist begreiflich, daß Raimund im Gefühl seiner Begabung gern einen Platz neben den litterarisch anerkannten Dichtern eingenommen hätte und die Mängel seiner Bildung beklagte. Allein seine geschichtliche Bedeutung beruht gerade darin, daß der dichtende Schauspieler innerhalb des in Wien herkömmlichen Volksstückes stehen bleiben mußte und es durch sein tiefes Gemüt und seine angeborene Poesie veredelte. So mochte Treitschke von dem Wiener Humoristen rühmen, er sei der erste deutsche Dichter seit Hans Sachsens Zeit, „welcher in Wahrheit das ganze Volk an die Bühne zu fesseln verstand und die Massen ergötzte durch Dichtungen, an denen auch der gebildete Sinn sich erfreuen und erwärmen konnte".



Ferdinand Raimund. Nach dem Ölgemälde von Frank, im Besitz des Herrn K. Konegen zu Wien.

Der Schauspieler, der 1823 seine Dichtung mit der Einführung der gewohnten komischen Hans Wurst- und Staberlgestalten in der Zauberposse „Der Barometermacher auf der Zauberinsel" begann und elf Jahre später mit dem „Original-Zaubermärchen **Der Verschwender**" vorzeitig endigte, war gleich manchem anderen humoristischen Dichter eine ernste, trübsinnige Natur. Als Komiker und komischer Dichter war er ein Liebling des Publikums. Als er aber seine Braut am Tage der Hochzeit vergeblich auf den Bräutigam warten ließ, zwang dasselbe Publikum den Schauspieler, der die Übel seines Standes so bitter wie einst Shakespeare in seinen Sonetten empfand, doch, der Ungeliebten das übereilte Eheversprechen einzulösen. Zwar wurde die unglückliche Ehe bald geschieden, aber eine neue Heirat blieb dem Katholiken verwehrt, so daß er seiner treuen Geliebten Toni Wagner niemals seinen Namen geben konnte; der Zwist mit ihrer Familie verdüsterte Raimunds Gemüt noch mehr. Aus Angst, der Biß eines für toll gehaltenen Hundes möchte ihm den Ausbruch der Wut zuziehen, erschoß er sich 1836 zu Pottenstein. Züge seines eigenen Wesens lieh er in seinem vorletzten „Zauberspiel **Der Alpenkönig und der Menschenfeind**" (1828) dem Herrn von Rappelkopf, der sich überall verfolgt glaubt und nur durch den Anblick der eigenen Thorheit an seinem vom Alpenkönig dargestellten Doppelgänger geheilt wird. Das alte Thema von Shakespeares „Timon" hat er hier eigenartig neugestaltet, wie er im „Barometermacher" die Fortunat-Sage verwendete, im „**Diamant des Geisterkönigs**" (1824) die auch in Platens „Abbassiden" behandelte Geschichte und Lehre aus „Tausendundeinernacht" zu Grunde legte, daß die Liebe eines reinen, edlen Mädchens „der schönste Diamant ist", den ein Jüngling erwerben kann. Im Lob der fröhlichen

Armut, wie es der Valentin im „Hobellied" anstimmt, klingen alte Volksliedertöne an. Und die Mahnung zur Zufriedenheit in Selbstbeschränkung spricht der Volksdichter aus, wie sie als die Weisheitslehre in Grillparzers „Traum ein Leben" beruhigt. Die allgemeinen Verhältnisse mußten bei den vormärzlichen österreichischen Dichtern diese idyllische Neigung noch verstärken. Moralische Lehrhaftigkeit gehört zum Wesen des Volksstücks von Hans Sachs bis Anzengruber. Raimund gelang es aber wie nur einem echten, großen Dichter, die Moral in poetische Anschauung umzusetzen, wenn er die Jugend mit dem Abschiedslied „Brüderlein fein" von dem reichgewordenen Bauern Wurzel wegtanzen und das mühselige Alter auf einem Wolkenleiterwagen durchs Fenster zu dem Schlemmer hereinfliegen läßt. Es sind „damische Späße", mit denen er Geister, Feen und Zauberer der Lachlust preisgibt, das komische Dienerpaar Florian und Mariandel, den Spitzbuben Habakuk und den treuen Valentin nach alter Hans-Wurst-Art ihren Herrn gesellt, aber die Mischung von ursprünglichem Humor und tiefem Gemüt, dichterischem Empfinden und Bühnenwitz läßt Stücke wie „Bauer als Millionär" und „Verschwender" als höchste und wirklich edle Blüten der von fremden Einflüssen noch unberührten österreichischen Volksdichtung erscheinen.

Allein Raimund selbst mußte zu seinem Schmerze noch erleben, daß der harmlose Charakter der Wiener Volksstücke durch die Possen des Komikers Johann Nepomuk Nestroy (1802—62) verloren ging. 1833 errang Nestroy mit dem „bösen Geist Lumpacivagabundus" den entscheidenden Erfolg, den sein bestes Stück: „Zur ebenen Erde und erster Stock" (1838), durch Zusammenstellung sozialer Gegensätze noch steigerte. Eine vornehme Natur wie Raimund konnte und mochte nicht mit Nestroys zugkräftigeren Mitteln, der Einführung gemeiner Zweideutigkeiten, den Kampf aufnehmen. Nestroy ist kein Nachfolger Raimunds, sondern bezeichnet den Übergang des alten Volksstücks mit eingelegten Gesängen zur Frivolität der Operette, dieser Todfeindin jeder gesunden Volksbühne.

Der idyllische Zug, der in Grillparzers und Raimunds Ansichten über das wahre Glück hervortritt, drückt der ganzen Schriftstellerei Adalbert Stifters (1805—68) das Gepräge auf. Gleich Joseph Rank (1815—96), der schon 1842 in seinen „Bildern und Erzählungen", zahlreichen Geschichten und noch kurz vor seinem Tode in „Erinnerungen aus meinem Leben" das Volksleben seiner Heimat geschildert hat, ist auch Stifter ein Sohn des Böhmerwaldes. Liebe und tiefgehendes Verständnis für die Natur und die Fähigkeit, sie in den kleinsten Zügen wie in der ganzen Stimmung auszumalen, verdankt er den Jugendeindrücken der Heimat. Von 1848 an lebte er als Inspektor der oberösterreichischen Volksschulen zu Linz.

Stifters erste Novelle, „Der Condor", erschien 1840, vier Jahre später der erste Band seiner „Studien", denen erst 1857 sein zweites Hauptwerk, „Der Nachsommer", folgte. In und außerhalb Österreichs gewann sich der fromme, still sinnige Erzähler und Schilderer eine kleine, begeisterte Gemeinde. Der weltfremde Stifter teilt mit Jean Paul die Liebe zum Kleinen und Unbedeutenden und die ermüdende Weitschweifigkeit, doch ist bei mancher Ähnlichkeit seinem einfach nüchternen Wesen alle romantische Übertreibung in Auffassung und Sprache fern. In seinen Erzählungen sind die einzelnen Elemente der Poesie, die sein klares Malerauge überall sieht, mit sorgfältiger Treue und Innigkeit wiedergegeben, die das Ganze verbindende und belebende Seele fehlt. Dem wackeren, doch etwas philisterhaften Manne fehlt alle nun doch einmal dem Dichter nötige Leidenschaft.

Zu der Erzählungslitteratur, die in Deutschland teils von der Nachahmung Walter Scotts, teils von der Tendenznovelle des jungen Deutschland beherrscht war, konnten die österreichischen Dichter mit Ausnahme Karoline Pichlers und Stifters vor 1848 wenig beisteuern, da sie sowohl im historischen wie zeitgenössischen Sittenroman von der Censur zu sehr beengt waren, und zwar von der schlimmeren, die nicht erst das Geschriebene unterdrückt, sondern dem Dichter schon das Schreiben selbst verleidet. Nur zur Reiselitteratur vermochte der thatkräftige österreichische Offizier und Diplomat Graf Anton von Prokesch-Osten durch die Schilderung seiner Orientreisen (1823—30) Beiträge von dauerndem Wert zu liefern. Um die Erschließung und dichterische Wiedergabe der orientalischen Litteraturen aber bemühte sich erfolgreich der in Wien lebende Freiherr Joseph von Hammer-Purgstall (1774—1856), dessen Anregungen schon bei Goethes „Divan" gedacht ward. Die Ausbreitung der deutschen Litteratur und Bildung in Österreich selbst hatte der treffliche Wiener Arzt und Reformator des Unterrichtswesens Freiherr Ernst von Feuchtersleben (1806—49) sich zur Aufgabe gewählt. Seinen Ruhm verdankt er allerdings nicht seinen klaren, männlich ernsten „Gedichten" (1836), denn über der Beliebtheit des Volksliedes

„Es ist bestimmt in Gottes Rat" ward Feuchterslebens als sein Dichter vergessen. Aber die 1844 gehaltenen Vorlesungen „Zur Diätetik der Seele", die Feuchterslebens Freund und Biograph Hebbel auch in die „sämtlichen Werke" aufnahm, wurden, wie eines der besten, so auch der am meisten gelesenen Bücher der gemeinverständlichen medizinischen Litteratur.

Nachdem die anfängliche Begeisterung für Grillparzers „Ahnfrau" und „Sappho" von der Kritik ertötet worden war, fiel die Vertretung der österreichischen Litteratur vornehmlich den Lyrikern zu, und unter ihnen hat zuerst der Freiherr Joseph Christian von Zedlitz (1790—1862) 1827 mit den „Totenkränzen" Aufsehen erregt. Erst 1830 und 1832 sind Graf Anton Alexander von Auersperg aus Laibach (1806—76) als Anastasius Grün und sein Freund Nikolaus Franz Niembsch von Strehlenau (1802—50) als Nikolaus Lenau mit ihren ersten Gedichtsammlungen hervorgetreten.

Während Grün und Lenau in ihrer Dichtung dem Verlangen nach politischer und religiöser Freiheit entschiedenen Ausdruck gaben, gehörte der aus Österreichisch-Schlesien stammende Zedlitz nicht bloß der Staatskanzlei an, sondern vertrat auch publizistisch die Metternichische Politik. Unter allen österreichischen Dichtern steht er der Romantik am nächsten. In seinen Dramen ahmte er die Spanier unmittelbar nach („Der Stern von Sevilla", 1830; Tassos Tod unter dem Titel „Kerker und Krone"), wovor Grillparzer, trotz seiner Begeisterung für Lope, eindringlich gewarnt hatte. Die romantische Nachbildung fremder Formen ergänzte Zedlitz durch die Einführung der italienischen Canzone, die er in den „Totenkränzen" mit Meisterschaft handhabte. Seine „Altnordischen Bilder" (1850) erinnern an Fouqué und das Märchen „Waldfräulein" (1851), etwas äußerlich, aber mit gutem Humor, an Eichendorff. Die Ballade „Die nächtliche Heerschau" erreicht allein unter allen deutschen Napoleonsdichtungen den Ruhm der Heineschen „Grenadiere". Auch in den Wanderungen der „Totenkränze" huldigt der vom Grabesgenius geleitete Dichter auf St. Helena Napoleons Größe, wie er an den Gräbern Wallensteins, Petrarcas, Romeos und Julias, Tassos und des von Zedlitz trefflich übersetzten Byron dem Gegensatz von Ruhm und Glück würdig ergreifende Klage weiht. Zedlitz' „Totenkränze" wurden sofort Gemeingut der gesamten deutschen Litteratur, während der Prager Karl Egon von Ebert (1801—82) mit seinen Epen und Gedichten und Karl Gottfried von Leitner aus Graz (1800—1890), der österreichische Uhland, mit seinen Gedichten (1825) und Novellen doch nur innerhalb des engeren Kreises der österreichischen Litteratur sich einen Ehrenplatz vor der ungezählten Schar der lyrischen und epischen Dichter erwarben. Mehr Teilnahme fand die Wiener Dichterin Betty Paoli (1815—94) schon mit ihrer ersten Gedichtsammlung (1841). Die kluge und entschlossene Frau, die in einer an Schiller gebildeten Form leidenschaftlicher Innigkeit und reichem Gedankenleben Ausdruck zu leihen verstand, lernt man am besten in der von ihren Freunden Saar und Marie von Ebner-Eschenbach eingeleiteten Gedichtauswahl (1895) kennen. Auf die Freiin von Droste-Hülshoff hat sie selbst als ihr Vorbild hingewiesen. Im „Tagebuch" ist formal wie inhaltlich der Einfluß von Angelus Silesius bemerkbar. Doch überall zeigt sich eigenes Empfinden und Erfassen.

Wenn es dem aus einem böhmischen Judendorfe hervorgehenden Moritz Hartmann (1821—72) gelang, schon mit seiner ersten Gedichtsammlung „Kelch und Schwert" (1845) Aufsehen zu erregen, so wirkte dazu außer dem starken Talente Hartmanns, das sich später in epischen Gedichten, Novellen, Reiseschilderungen mannigfach bethätigte, auch die politische Verfolgung mit. Später wurde Hartmann vom Frankfurter Parlament nach Wien gesendet und entging nur durch einen Zufall dem Lose Robert Blums. Wie Hartmann, der in seinen lyrischen Gedichten es vorzüglich verstand, in der ersten Zeile den Grundton anzuschlagen, auf dem sich das ganze Gedicht aufbaut, ging auch Alfred Meißner (1822—85) aus Böhmen hervor. Später erwarb sich Meißner durch seine Romane, für die er sich in höchst bedenklicher Weise fremder Beihilfe bediente, einen ausgedehnten Leserkreis. 1846 hat er in seinem Epos „Ziska" die freiheitlichen Forderungen vertreten und czechischen Ansprüchen vorgearbeitet. Treue Liebe zu seinem deutschen Alpenlande, für das er Befreiung von der Jesuitenherrschaft ersehnte, spricht aus den Liedern des Innsbrucker Lyrikers Hermann von Gilm (1812—64). Von den Tiroler Zuständen vor 1848 hat der Innsbrucker Germanist Adolf Pichler, der 1846 seine „Frühlieder aus Tirol" sang, in den „Schattenbildern aus der Vergangenheit" noch 1892 erzählt. In einen anderen Tiroler Schriftstellerkreis gewähren Einblick die Selbstbiographie des streng katholischen Meraner Professors Beda Weber (1790—1858) und des Münchener Humoristen Ludwig Steub Erinnerungen aus dem Weberschen Kreise in

seinem „Sängerkrieg in Tirol" (1882). Die liberalen und kirchlich gesinnten Tiroler Dichter, die sich in den vierziger Jahren bekämpften, hatten, als Studenten eng zusammenhaltend, dem Innsbrucker Dichterbund in den „Alpenblumen aus Tirol" (1827—29) seinen eigenen Almanach geschaffen.

Die in Österreich oft erhobene Klage, daß die deutsche Litteraturgeschichte die schriftstellerischen Leistungen der Deutschen in der Südostmark ungerecht vernachlässige, ist in der That nicht ohne Grund. Allein in der Entwickelung der deutschen Litteratur kommt der Mehrzahl dieser an sich tüchtigen und rühmlichen Erscheinungen eben doch wenig Einfluß zu. Dagegen hat Anastasius Grün mit seinen „Spaziergängen eines Wiener Poeten" (1831) und „Nibelungen im Frack" (1849) der politischen Dichtung wirklich ein glänzendes, wirksames Vorbild gegeben. Der hochgeborene Dichter hat nicht wie Fürst Pückler die liberalen Ideen zum Ausputz seiner Schriftstellerei blasiert verwendet, sondern ist mit ehrlich feuriger Überzeugung als politischer Dichter für die Freiheit eingetreten. Sein Mahnwort aus den Märzwochen des Jahres 1848: „Ein Volk schafft sein Geschick sich selbst, sonst ist's nur reif zum Sterben!" gilt nicht bloß für die Deutsch-Österreicher, sondern für jedes Volk zu jeder Zeit. Und gerade unter dem deutschen Adel des Habsburgerreiches, der einst so manchen zu der Schar der Minnesinger gestellt hat, später aber, Czechen und Magyaren zuliebe, so gern sein Deutschtum verriet, gebührt dem deutsch und freiheitlich gesinnten Sprossen der Auerspergs doppelter Ruhm.

Durch seine Übersetzung der „Volkslieder aus Krain" hat er 1850 die slowenische Dichtung erst in den Kreis der Weltlitteratur eingeführt, in dem humorvollen Epos „Der Pfaff vom Kahlenberg" alte Schwänke vom Pfaffen Amîs und Kalenberger (vgl. S. 133 und 232) wie von Neidhart (vgl. S. 196 und 231) geschickt miteinander verschmolzen und durch frische Lokalfarbe belebt. Sein Romanzenkranz vom „letzten Ritter" ist ein humorvolleres Gegenstück zu Uhlands „Rauschebart". Voll Liebe blickt er in die Vergangenheit, aber mit nicht geringerer Wärme preist er die Freiheit der neuen Welt. Vornehm in der Gesinnung, liebenswürdig und fest in seinem Wesen, ein treu besorgter Freund seiner Freunde erscheint er als Mensch, und des Menschen Vorzüge spiegeln sich wider in den glücklich gewählten Bildern, dem frischen Rhythmus und lebhaften Empfinden seiner bald scharf satirischen, bald fröhlich scherzenden Gedichte. Der Sänger des „letzten Ritters" ist selbst ein ritterlicher Sänger ohne Furcht und Tadel.

Graf Auersperg hat auch den Nachlaß seines Freundes Niembsch, Nikolaus Lenau, und die erste Gesamtausgabe von Lenaus Dichtungen herausgegeben, als der Unglückliche nach sechsjähriger Geistesumnachtung 1850 in der Irrenanstalt zu Oberdöbling bei Wien starb. In dem Dorfe Csatád bei Temesvar hatte seine Wiege gestanden. Den landschaftlichen Hintergrund seiner Mischka-Balladen und so vieler anderer „Bilder aus dem Leben", in denen Husaren und Zigeuner, ungarische Bauern und Räuber sich kräftig tummeln, konnte er aus eigener Anschauung lebenswahr schildern. Indessen, wenn er auch ungarische Lokalfarben in seiner Dichtung liebte und im Geigen es mit jedem ungarischen Zigeuner aufnahm, fühlte er sich doch als deutschen Dichter und war von väterlicher wie mütterlicher Seite reindeutscher Abstammung.

Aber es war ein böses Erbteil, das der leichtsinnige, ausschweifende Vater und die leidenschaftliche Mutter dem Sohne mitgaben. Erst als 1844 während eines Aufenthaltes in Stuttgart der Wahnsinn bei Lenau ausbrach, ward es jedem Leser seiner Lieder klar, daß der Dichter in ihnen nicht bloß äußerlich mit Byronschem Weltschmerz gespielt habe, wenn er sein umnachtet Antlitz an den Busen der „sinnenden Melancholie", als seines Lebens Leiterin, senkte. Die Schwermut war sein Erbteil von der Mutter her. Seine erste Geliebte, Bertha, ward ihm untreu. Die innere Unruhe trieb ihn 1832, als eben bei Cotta seine „Gedichte" erschienen waren, übers Meer. Seine Phantasie wollte er in die Schule der amerikanischen Wälder und Naturszenen schicken und zugleich sein Herz in Sehnsucht nach der Schwester in Wien, den Freunden in Schwaben „macerieren", um seinen höchsten Lebenszweck, künstlerische Ausbildung, zu fördern. Seine Gedichte enthalten in der That neben den „Atlantika" noch zwei Gruppen „Reiseblätter". Aber in Amerika hielt er es kaum ein Jahr aus. Der Wiener Novellist und satirische Kritiker Ferdinand Kürnberger (1821—79), der selber charaktervoll seine eigenen Wege zu gehen liebte

Ein Gedicht von Nikolaus Lenau.

Nach dem Original im Besitz des Herrn Hofrat Th. Kerner in Weinsberg.

Herbstentschluß

Trübe Wolken, Herbstesluft,
Einsam wandr' ich meine Straßen,
Welkes Laub, kein Vogel ruft,
Ach, wie stille, wie verlassen!

Todeskühl der Winter naht;
Wo sind, Wälder, eure Wonnen?
Fluren, eurer vollen Saat
Goldne Wellen sind verronnen!

Es ist worden kühl und spät,
Nebel auf der Wiese weidet;
Durch die öden Haine weht
Heimweh — alles flieht und scheidet.

Herz, vernimmst du diesen Klang
Von den felsentstürzten Bächen?
Zeit gewesen wär' es lang,
Daß wir ernsthaft uns besprechen

Herz, du hast dir selber oft
Wehgethan, und hast es Andern,
Weil du hast geliebt, gehofft,
Nun ist's aus, wir müssen wandern.

Auf die Reise will ich fest
Ein dich schließen und verwahren,
Draußen mag ein linder West
Oder Sturm vorüberfahren;

Daß wir unsern letzten Gang
Schweigsam wandeln und alleine,
Daß auf unsern Grabeshang
Niemand als der Regen weine! —

(„Litterarische Herzenssachen", 1877), hat in dem Roman „Der Amerika-Müde" (1855) bei dem Dichter Moorfeld an Lenau gedacht, wenn er für seine Schilderungen auch die Reiseeindrücke anderer verwertete. Doch erst mit der Rückkehr in die Heimat ging Lenau seinem Verhängnis entgegen. Er lernte jetzt erst die Frau eines seiner Wiener Freunde, Sophie Löwenthal, kennen, und die Leidenschaft, die beide unauflöslich aneinander fesselte, hat durch die elf Jahre fortdauernden Seelenkämpfe, die ihn rastlos zwischen Wien und Stuttgart hin und her trieben, wesentlich zur Entwickelung seines Wahnsinns beigetragen.

Die Keime dazu waren freilich von Anfang an in ihm vorhanden. Schon die 1831 an Lotte Gmelin gerichteten „Schilflieder", die er selbst unter allen seinen Gedichten am liebsten hatte, enthüllen die hoffnungslose Schwermut, wie sie zugleich Lenaus Naturempfinden in wunderbarer Tiefe zeigen. In Naturbeseelung („Waldlieder") wird Lenau nur von Goethe übertroffen. Seine Lieder, in denen Laube 1835 die lieblichste Vereinigung von Uhlands und Heines Vorzügen bewunderte, haben mehr als die jedes anderen deutschen Dichters auf die Musiker, besonders auf Robert Franz, Anziehungskraft ausgeübt. Schon die Dichtung selbst hat durch Lenaus eigenes musikalisches Empfinden ein weiches musikalisches Element in sich aufgenommen. Gewiß enthält diese auflösende Wehmut Lenaus, die seine Schmerzen auch in die Natur hineinträgt (vgl. das beigeheftete Gedicht aus dem August 1833), etwas Krankhaftes. Lenaus Lieder sind das Bekenntnis einer todestraurig belasteten wie die Eichendorffs das Bekenntnis einer fröhlich reinen Seele. Aber der dichterische Zauber der so reichen Variationen des einen schmerzerfüllten Grundtones geht von einem edlen, wunden Herzen aus und deshalb auch wieder zu Herzen.

Für einen „Faust" (1836) reichte freilich weder Lenaus philosophische Bildung noch seine Kompositionsgabe aus. Das zwischen dramatischer und epischer Darstellung wechselnde Gedicht zerfällt in stimmungsvolle Einzelheiten, als Ganzes schwankt es zwischen Anerkennung und Bekämpfung des Pantheismus. Entschieden dem Christentum zugewendet erscheint Lenau dagegen im „Savonarola" (1837), dessen einzelne Romanzen sich harmonisch zum Gesamtbilde zusammenschließen. Die düstere Szenenfolge der „Albigenser" (1842) ist nur durch die Idee des Dichters verbunden, der den blutigen Untergang der provenzalischen Ketzer als eine Episode in dem großen Freiheitskampf der fortschreitenden Menschheit teilnehmend begleitet. Lenaus letzte Arbeit galt einem „Don Juan" in der völlig freien Form eines dramatischen Gedichtes. Noch vor Vollendung der in farbenmächtiger Sinnenglut schwelgenden Dichtung brach, wie der lebenssatte Don Juan es in tiefergreifendem Gleichnis ausspricht, auch bei dem in Schaffens- und Liebeskraft leidenschaftlich begehrenden Lenau selbst die glühend rote Pracht in schwarze Asche zusammen.

Durch Grillparzer, Raimund, Grün und Lenau ist Österreich in dem Zeitraum zwischen 1817 und 1848 nicht bloß in der deutschen Dichtung machtvoll vertreten. Sie zeigen auch allen Censurschranken zum Trotz den innigen, unlösbaren Zusammenhang, der die besten dichterischen Leistungen in der deutschen Ostmark mit der alldeutschen Bildung und der Litteratur unserer weimarischen Klassiker verbindet.

---

4. Vom Tode Immermanns bis zu den Bayreuther Festspielen.

Gleichzeitig mit Immermanns „Münchhausen" erschien 1839 in den „Halleschen Jahrbüchern" ein Manifest Ruges und Echtermeyers gegen die Romantik. Aber Immermanns Roman ist geschichtlich bedeutender als jene zwar lärmende, doch etwas verspätete Kriegserklärung. In den „Epigonen" und im „Münchhausen" schreitet Immermann selbständig und überlegen hinaus über die sich bekämpfenden Parteien der Romantik und des jungen Deutschland, nicht ganz unähnlich wie gleich nach der Mitte des 18. Jahrhunderts der veraltende Gegensatz zwischen den Parteien der Leipziger und Schweizer durch neue Leistungen überwunden werden mußte.

Den Anbruch einer neuen Zeit mit neuen Aufgaben erkannte auch Immermann, als das „Trauergeläute des Münsters" den Mitkämpfern der Befreiungskriege verkündete, daß ihr alter Herr und König hinabgewallt sei zu seinen Vätern. Am 7. Juni 1840 bestieg Friedrich Wilhelm IV. den Thron. Nicht bloß der demokratische Arzt Johann Jacoby in Königsberg richtete im Februar 1841 an den neuen König die berühmten, auch von der politischen Lyrik aufgegriffenen „Vier Fragen", sondern ganz Deutschland stellte

die Frage, ob der redebegabte Träger der preußischen Krone den Willen und die Kraft besitzen werde, Preußen die seit langem versprochene Verfassung, Deutschland die Einheit zu geben. Für den Ausbau des Kölner Domes im Westen, des Marienburger Ordensschlosses im Osten trug der Romantiker auf dem Throne unverweilt Sorge, aber für den Ausbau des neuen Staates that er erst 1847 durch Einberufung des vereinigten Landtages den entscheidenden Schritt, als das Vertrauen auf den Monarchen bereits geschwunden war. Schon hatte er sich zu sehr in Widerstreit mit den neuen Ideen gesetzt.

Nur auf der Oberfläche blieb die 1844 von Johannes Ronge hervorgerufene Bewegung des Deutschkatholizismus, der die Hoffnungen auf eine Zurückdrängung des römischen Einflusses ebenso täuschte, wie es siebenundzwanzig Jahre später der Altkatholizismus that. Aber durch die mit dem Beginn der fünfziger Jahre eintretende großartige Entwickelung der Naturwissenschaften wurden alle Grundlagen der überlieferten religiösen Anschauungen nachhaltig erschüttert, und zugleich begann bereits der Angriff gegen die bisherige Geltung der sozialen Ordnung und Güterverteilung sich bemerkbar zu machen.

Eben im Jahre 1840 hatte der Franzose Pierre Joseph Proudhon die sofort ins Deutsche übersetzte Frage gestellt: „Was ist Eigentum?", und schon 1842 versuchte der Greifswalder Johann Karl Rodbertus auf politisch konservativer Grundlage die Notwendigkeit einer sozialen Änderung der staatswirtschaftlichen Zustände nachzuweisen. 1841 faßte der weitblickende und darum lange verfolgte Reutlinger Friedrich List in seinem Buche „Das nationale System der politischen Ökonomie" seine Lehren zusammen, durch die der Vorkämpfer des nationalen Schutzzolles der deutschen Wirtschafts- und Eisenbahnpolitik den Weg vorzeichnete. Und anderseits erließen Karl Marx und Friedrich Engels schon im politischen Revolutionsjahr 1848 ihr „Kommunistisches Manifest". Der erste Band von Marx' Hauptwerk „Das Kapital" ward allerdings nicht vor 1867 veröffentlicht, und erst mit dem Anfang der sechziger Jahre begann der in Hegels Philosophie geschulte Breslauer Ferdinand Lasalle, der Verfasser eines Trauerspiels „Franz von Sickingen" (1859), seine gewaltige agitatorische Thätigkeit zur Organisation der deutschen Arbeiterbataillone. Wenn aber die sozialistische und die damit verbundene sozialdemokratische Bewegung auch erst seit dem Auftreten des Naturalismus auf die ganze Gestaltung der Litteratur Einfluß gewann, so hat doch schon Heine in den „Zeitgedichten" sein drohend grollendes Weberlied gesungen.

Wilhelm Jordan hat 1879 in seinen „Andachten" gegen die Bezeichnung Darwinianer sich verwahrt, denn lange vor dem großen englischen Forscher habe er 1842 in seinen „Irdischen Phantasien" und der folgenden Gedichtsammlung „Schaum" (1846) eine Naturauffassung vorgetragen, wie sie Charles Robert Darwin erst 1859 in seinem Hauptwerk „Über den Ursprung der Arten durch natürliche Zuchtwahl" im wissenschaftlichen Zusammenhang lehrte. Als Vorläufer Darwins hat ja gerade sein hervorragendster deutscher Schüler, der Jenaer Professor Ernst Haeckel („Natürliche Schöpfungsgeschichte", 1868), neben Lamarck und Geoffroy St. Hilaire auch Goethe selbst bezeichnet. Aber erst Darwins systematische Begründung gibt der ganzen neueren Naturforschung ihr Gepräge. Wie im 18. Jahrhundert die Aufklärung von den englisch-schottischen Popularphilosophen ihren Ausgang nahm, so haben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Engländer Darwin und Thomas Henry Huxley („Über die Stellung des Menschen in der Natur", 1863) für die Naturwissenschaften, John Stuart Mill („Grundsätze politischer Ökonomie", 1848) und Herbert Spencer („Grundzüge der Psychologie", 1855; „Grundzüge der Soziologie", 1876) für die Entwickelung der Nationalökonomie und Psychologie bahnbrechend gewirkt. Solange in Deutschland die Wissenschaft argwöhnisch bewacht wurde, fiel der 1833 neu gegründeten Universität Zürich eine besonders ehrenvolle und wichtige Aufgabe zu. An ihr fand der vielverfolgte Lorenz Oken (1779—1851) endlich die in Jena und München dem Herausgeber der „Isis" (1816—48) verkümmerte Lehrfreiheit und vollendete seine „Allgemeine Naturgeschichte für alle Stände" (1842). Wenn Oken noch vielfach in den älteren naturphilosophischen Anschauungen befangen blieb, so vertrat der seit 1856 in Zürich lehrende Physiolog Jakob Moleschott streng wissenschaftlich eine materialistische Naturauffassung, wie sie verwandt, aber gemeinverständlich und vergröbert der Darmstädter Karl Büchner 1855 in seinem ungeheuer verbreiteten Buch „Kraft und Stoff" vortrug. An der Genfer Universität wurde 1852 der demokratisch gesinnte Gießener Karl Vogt, der gleich Moleschott den Anfang einer Selbstbiographie hinterlassen hat, Professor. Seiner „Natürlichen Geschichte der Schöpfung des Weltalls" (1851) ließ er 1863 die „Vorlesungen über den Menschen" folgen, die durch ihren meist

absichtlich mißverstandenen Hinweis auf die Verwandtschaft des Menschen mit dem Affen der Naturwissenschaft die heftigsten Angriffe zugezogen haben. In seiner Vaterstadt Gießen selbst hatte Justus von Liebig, Platens Herzensfreund, schon 1826 das erste chemische Laboratorium gegründet. Die „Chemischen Briefe", in denen er 1845 die Bedeutung seiner von ihm geförderten Wissenschaft für Industrie und Landwirtschaft weiteren Leserkreisen klar zu machen suchte, sind zugleich ein Muster gemeinverständlicher Darstellung wissenschaftlicher Fragen. Zu dem alten Streben der Aufklärungszeit, die Forschungsergebnisse der allgemeinen Bildung zugänglich zu machen, gesellt sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Verlangen nach ihrer praktischen Verwertung. Ein Forscher wie Hermann von Helmholtz („Über die Erhaltung der Kraft", 1847) übernahm zugleich die Leitung der physikalisch-technischen Reichsanstalt. Die Steigerung des Fabrikbetriebes und der Verkehrsmittel geht Hand in Hand mit der Entwickelung der wissenschaftlichen Chemie und Physik.

Den Übergang von dem Vorwalten der philosophischen Interessen, wie sie durch Hegel und seine Schule vertreten erscheinen, zur Herrschaft der Naturwissenschaften vermittelt Ludwig Andreas Feuerbach (1804—72), der Sohn und Biograph des hervorragenden bayrischen Kriminalisten Anselm von Feuerbach. Nach dem Abbruch seiner Erlanger Dozententhätigkeit war Ludwig Feuerbach bei der Ausarbeitung seiner „Geschichte der neueren Philosophie" zu dem naturalistischen Anthropologismus vorgedrungen, durch den er 1840 in seiner grundlegenden Schrift „Das Wesen des Christentums" überraschte.

Feuerbach will den alten Zwiespalt von Jenseits und Diesseits aufheben, die Menschheit auf sich selbst stellen. Gott sei nichts anderes als die verkannte Natur. Und was die schwer errungene innerste Überzeugung des Menschen Feuerbach ist, das weiß der Schriftsteller gewandt und klar in meist edler Weise vorzutragen, so daß seine Wirkung eine ganz außerordentliche und auch nach dem Schwinden der lauten Begeisterung noch nachhaltende war. Unmittelbar und durch manche Vermittelung drangen die Ideen des einsamen, philosophiefeindlichen Philosophen in die deutsche Dichtung ein.

Der dichterische Charakter der vierziger Jahre bis zum Ausbruch der Revolution ist bestimmt durch die politische Lyrik. Nur im Jahre 1840 selbst, als Adolf Thiers' Ministerium das französische Verlangen nach der Rheingrenze auszuführen Miene machte, übertönte des Bonners Nikolaus Becker Rheinlied („Sie sollen ihn nicht haben") das ungeduldige Verlangen nach Umgestaltung der inneren Verhältnisse. Der vaterländischen Begeisterung that es dabei keinen Eintrag, daß Alfred de Musset mit seinem Antwortslied „Nous l'avons eu, votre Rhin allemand" nicht nur recht demütigende Geschichtswahrheiten hervorhob, sondern auch dichterisch den deutschen Sänger aus dem Felde schlug. Nicht im eigenen ästhetischen Wert, sondern im glücklichen Ausdruck für das allgemeine Volksempfinden liegt die große geschichtliche Bedeutung von Gedichten wie Straß' „Schleswig-Holstein meerumschlungen", von Beckers „Rheinlied" und der dem gleichen Jahr entstammenden „Wacht am Rhein" des Württembergers Max Schneckenburger (gestorben 1849), die erst dreißig Jahre hernach als Kampf- und Siegeslied im Donnerhall und Schwertgeklirr über die französischen Schlachtfelder hinbrausen sollte.

Dem Beckerschen Rheinlied entgegnete der Stettiner Robert Prutz (1816—72), später Professor der Litteraturgeschichte in Halle und Herausgeber der angesehenen Wochenschrift „Deutsches Museum" (1851—66), sofort mit seinem Gedicht „Der Rhein". Damit wir wirklich von einem freien deutschen Rhein sprechen können, „gebt frei das Wort, ihr Herrn auf euren Thronen". Der überall polizeilich verfolgte Dichter schuf 1845 in seiner aristophanischen Komödie „Die politische Wochenstube" die vielleicht bedeutendste politische Satire der deutschen Litteratur. In der Platen nachgebildeten Form finden Hohn und Erbitterung, wie Friedrich Wilhelms IV. Mißgriffe, Reden und romantische Spielereien sie erregten, schärfsten, aber auch dichterischen Ausdruck. Indessen boten auch des Königs rühmliche Thaten keinen Ersatz für die getäuschten Hoffnungen. Herwegh begrüßte die Sühnung alten schweren Unrechts, wie sie durch die Wiedereinsetzung Arndts in seine Bonner Professur erfolgte, mit der Erklärung, andre Fahnen und Gedanken, andre Götter als die des Alten riefen die Jugend auf zum Kampf.

Reißt die Kreuze aus der Erden!
alle sollen Schwerter werden,
Gott im Himmel wird's verzeihn.

Vor der Freiheit sei kein Frieden,
sei dem Mann kein Weib beschieden
und kein golden Korn dem Feld.

Der Stuttgarter **Georg Herwegh** (1817—75; vgl. die Tafel bei S. 688) hat zwar, als er im Frühjahr 1848 an der Spitze einer Freischar in Baden einfiel, selber das Schwert mit recht wenig Ruhm geführt, aber seine „**Gedichte eines Lebendigen**" — der Titel wie das erste Lied richten sich gegen Pückler-Muskaus „Briefe eines Verstorbenen" — schallten 1841 in ihrem Freiheitszorn wie scharfer Schwertschlag von Basel bis Königsberg. Unbestritten gebührt ihm, den Heine als „Herwegh, du eiserne Lerche" begrüßte, der erste Platz unter den die Revolution von 1848 vorverkündenden politischen Lyrikern.

Der späteren Entwickelung der deutschen Verhältnisse stand Herwegh, der als württembergischer Soldat schon 1839 in die Schweiz desertiert war und in Zürich der Führer der politischen Flüchtlingskolonie ward, mit verständnislosem Radikalismus gegenüber. Aber wie er für die politische Erregung der vierziger Jahre in seinen Zornesliedern das zündende Wort gefunden hatte, so schuf er als Freund Ferdinand Lassalles noch 1863 das „Bundeslied des allgemeinen deutschen Arbeitervereins" und prägte damit die geflügelten Worte der **Arbeiter-Marseillaise**:

Mann der Arbeit, aufgewacht!
und erkenne deine Macht!
alle Räder stehen still,
wenn dein starker Arm es will.

Brich das Doppeljoch entzwei!
brich die Not der Sklaverei!
brich die Sklaverei der Not!
Brot ist Freiheit, Freiheit Brot!

Mit allen seinen übrigen Liedern erreichte Herwegh nicht entfernt weder den Erfolg noch den dichterischen Wert der „Gedichte eines Lebendigen". In ihnen hatte er mit Platens Formenstrenge Vorzüge von Bérangers volkstümlich klaren und scharfen politischen Chansons zu vereinigen gewußt und eine von der Parteifarbe unabhängige dichterische Leistung vollbracht. Die Mahnung aber in Herweghs Lied „**Die deutsche Flotte**" (1843): „Hinaus ins Meer mit Kreuz und Oriflamme! sei mündig und der Weltgeschichte Steuer, faß' es keck!", die sollte gerade, weil sie von einem demokratisch gesinnten Dichter ausgeht, um so lebendiger und wirkungsvoller forttönen. Bei dem Erscheinen der „Gedichte eines Lebendigen" war die Bewunderung so allgemein, daß selbst König Friedrich Wilhelm IV. von ihr ergriffen wurde. Er empfing den revolutionären Sänger als ehrlichen Feind huldvoll in Audienz, ließ ihn dann aber aus Preußen ausweisen, worauf Herwegh 1843 mit seinen „Einundzwanzig Bogen aus der Schweiz" — nur Bücher im Umfang bis zu zwanzig Bogen unterlagen der Censur — antwortete.

Herweghs dichterisches Talent fand in der politischen Lyrik den geeignetsten Stoff. **August Heinrich Hoffmann** (vgl. die Tafel bei S. 688), 1798 zu **Fallersleben** im Lüneburgischen geboren, hatte sich trotz seiner Jugend schon 1815 mit „Deutschen Liedern" den Sängern der Befreiungskriege angeschlossen, als Bonner Student frohe Burschenlieder gesungen und seine Liebe für das Volkslied in „Gevatterlichen Wiegen-" und in „Jägerliedern", Gedichten in alemannischer und schlesischer Mundart, Gassen- und Kinderliedern selbständig wie als Sammler bethätigt, ehe der Breslauer Professor der Germanistik 1840 mit seinen „**Unpolitischen Liedern**" dem allgemeinen Unwillen über die politischen Zustände dichterischen Ausdruck gab. Rechtswidrig wurde er nach Erscheinen des zweiten Teiles 1842 abgesetzt und fand nach unstetem, aber stets seinen germanistischen Studien dienendem Wanderleben erst 1860 wieder einen dauernden Wohnsitz als herzoglicher Bibliothekar zu Corvey in Westfalen, wo er 1874 starb.

Allzu weitschweifige „Aufzeichnungen und Erinnerungen" aus seinem Leben hat Hoffmann von Fallersleben selber 1868 veröffentlicht. Seine fruchtbare wissenschaftliche Thätigkeit ging bei ihm wie bei seinen Meistern, den Brüdern Grimm, aus treuer Liebe zum deutschen Volkstum hervor. Schon in den „Unpolitischen Liedern" schwur er mit Herz und Hand „treue Liebe bis zum Grabe" dem Vaterland, dem er dankt, „was ich bin und was ich habe". Und 1859 gab er diesem Gefühl den schönsten Ausdruck in unserm eigentlichen Nationalliede „**Deutschland, Deutschland über alles**", mit dem er als Vaterlandsdichter Arndt zur Seite trat. Der Dichter, der in den „Unpolitischen Liedern" Adelsdünkel und

Glaubenszwang, Censurunverstand und Soldatenspielerei epigrammatisch scharf zu verspotten wußte, war im Grunde eine liebenswürdige, treuherzige Frohnatur. Wie Hoffmanns Mitarbeiter in der Germanistik, der Baseler Professor Wilhelm Wackernagel, der 1828 mit „Gedichten eines fahrenden Schülers" weinfröhlich zu singen begonnen hatte, erst nachdem man dem geborenen Berliner sein preußisches Bürgerrecht abgesprochen, zu politischen „Zeitgedichten" (1843) gedrängt wurde, so war auch der musikfrohe Hoffmann nur durch den Druck der Zeit aus seinen heiteren Gesellschafts- und sinnig empfindenden Kinderliedern zur politischen Lyrik gleichsam gezwungen worden. Wie er aber aus treuester Herzensmeinung heraus sang, so hielt er auch in jeder Lebenslage fest an Freiheit und Vaterland, ohne trotz des ihm angethanen Unrechts, gleich Herwegh, verblendetem Radikalismus anheimzufallen. Dagegen hat der Hesse Franz Dingelstedt (1814—81), der mit den „Liedern eines kosmopolitischen Nachtwächters" 1842 so fürstenfeindlich auf „Nachtwächters Weltgang" in Deutschland seine sechs Stationen machte, sich später doch zu geschmeidig im Fürstendienst zum Hofmann umgebildet. Der politische Nachtwächter hat als österreichischer Freiherr und Hoftheaterintendant eine bessere bürgerliche als dichterische Laufbahn zurückgelegt. Freilich zeigen schon die „Nachtwächterlieder", die ihre äußere Einkleidung Chamissos jesuitenfeindlichem „Nachtwächterlied" verdanken, mehr das Haschen nach geistreich witzigen Wendungen in Heines Manier als innere Teilnahme und Leidenschaft, wie sie Hoffmanns und Herweghs Gedichte belebt und auch aus des Breslauers Rudolf Gottschall „Liedern der Gegenwart" (1842) spricht.

Durch politisches Märtyrertum zeugte dagegen für den Ernst seiner Dichtung Johann Gottfried Kinkel. An der Universität Bonn, in dessen Nähe er zu Oberkassel 1815 geboren war, hatte er nach seiner unter schweren Kämpfen errungenen Lossagung von der Theologie 1846 eine Professur für Kunst- und Kulturgeschichte erhalten. Im badischen Aufstand wurde er als Mitkämpfer verwundet und der Gefangene zu lebenslänglicher Zuchthausstrafe begnadigt. Allein schon 1843 hatte er allen Hemmnissen der feigen Welt zum Trotz sich mit Johanna Mockel, der geschiedenen Frau des Buchhändlers Matthieux, verheiratet, die später selbst fein empfundene Prosaerzählungen schrieb. Kinkels am Vermählungsmorgen niedergeschriebener „Gruß an mein Weib" ist das schönste und ergreifendste Hochzeitsgedicht der deutschen Litteratur. Eine todesstarke Liebe spricht in männlich verhaltener, doch um so tieferer Leidenschaft das Gefühl unlösbarer Zusammengehörigkeit aus. Und als Kinkel nun in Spandau saß, „wehrlos, ein aufgegebner Mann", da war es Frau Johannas nicht rastende Treue, die mit Hilfe des Studenten Karl Schurz, des später berühmt gewordenen Führers der Deutschen in Amerika, ihrem Gatten die Flucht ermöglichte. Erst 1866 vertauschte Kinkel sein Londoner Exil, in dem er seine Frau begraben mußte (Freiligraths Gedicht „Nach Johanna Kinkels Begräbnis"), mit einer Professur für Kunstgeschichte am Polytechnikum in Zürich, wo er 1882 starb. Schon 1843 hat er in seinen „Gedichten" auch die zwölf Abenteuer der „rheinischen Geschichte" veröffentlicht, die viel mehr als seine aus dem Innersten einer edelstolzen Persönlichkeit fließenden Lieder und sein tyrannenfeindliches Trauerspiel „Nimrod" (1857) seinen Namen lebendig erhielten: „Otto der Schütz". Die Sage von dem hessischen Fürstensohn, der, dem Klosterzwang entflohen, in schlichtem Jägerdienst die Liebe der Cleveschen Grafentochter erringt, hatte schon früher Bearbeitungen erfahren. Unter anderen schuf Arnim daraus sein düsteres Drama „Der Auerhahn". Kinkel gelang es, in seinen anmutig fließenden Reimen ein Lieblingsbuch der deutschen Jugend zu gestalten, das an Verbreitung kaum hinter Scheffels derberem „Trompeter" zurücksteht. Doch wie weich und mild auch die Liebe den spröden Stolz des Grafenkindes überwindet, die reizende epische Dichtung zeigt neben der Innigkeit auch ihres Sängers feste Art, die im Schlußvers wieder den Wahrspruch des Ganzen als „der Märe Lehr'" zu Herzen führt: „Sein Schicksal schafft sich selbst der Mann."

Als rheinischen Mann bezeichnet sich der Dichter von „Otto der Schütz". In Bonn selbst sammelte sich um das Kinkelsche Paar ein rheinischer Dichterkreis, der in dem Witzblatt „Der Maikäfer" sein Organ fand. Außer Simrock und dem Dichter des Rheinliedes Nikolaus Becker gehörten ihm noch an: der Shakespeareübersetzer Alexander Kaufmann und der Shakespeareforscher Nikolaus Delius, der Epiker Wolfgang Müller von Königswinter („Die Rheinfahrt", 1846) und Karl Arnold Schlönbach, der farbenprächtige Lyriker und Epiker („Die Hohenstaufen", 1859). Aber auch die Westfalen Freiligrath und Schücking traten in diesen Kreis ein, und in herzlicher Freundschaft mit den beiden verlebte der aus Griechenland zurückgekehrte Lübecker Emanuel Geibel in fröhlichen Dichterträumen den Sommer 1843 zu

St. Goar am Rhein. Geibels Gruß zu Freiligraths Geburtstag gipfelt in den schönen Strophen zum Preise der westfälischen Heimat seines Freundes, die, nachdem sie Immermann im „Oberhof" für die Dichtung neu entdeckt hatte, durch das von Schücking und Freiligrath gemeinsam herausgegebene Werk „Das malerische und romantische Westfalen" (1842) weiter erschlossen werden sollte. Gleichzeitig mit Freiligraths erster Gedichtsammlung war 1838 noch eine andere Liedersammlung vom Land der roten Erde ausgegangen. Ihre Verfasserin war Deutschlands größte Dichterin, Annette Elisabeth Freiin von Droste-Hülshoff.

Auf dem väterlichen Gute Hülshoff bei Münster verbrachte das Mädchen (geb. 10. Januar 1797) die erste Jugend, bis es 1826 der Mutter auf deren Witwensitz Rüschhaus folgte. Bei einem Besuche ihrer mit dem Freiherrn von Laßberg, Uhlands Freund und Genossen in germanistischen Studien, verheirateten Schwester endete Annette am 4. Mai 1848 auf Schloß Meersburg am Bodensee ihr stilles, eheloses Leben. Heftige Leidenschaft hat sie wohl nie empfunden, innige Liebesneigung hielt die Schweigsame in sich verschlossen. Warme mütterliche Gefühle zeigen ihre Briefe für ihren westfälischen Landsmann Christoph Bernhard Levin Schücking (1814—83), der nach dem Grundgedanken seiner Romane: „Emanzipation des Menschen im allgemeinen und der Frau insbesondere von den Fesseln, die das Individuum in seinem Selbstbestimmungsrecht beschränken", freilich mehr Geistesverwandtschaft mit dem jungen Deutschland verrät als mit der streng katholischen, echt weiblichen Freundin. Nur in den westfälischen Lokalfärbungen seiner Romane berührt sich der journalistisch gewandte Schriftsteller mit der weltscheuen Dichterin der „Bilder aus Westfalen" und der Land und Menschen scharf charakterisierenden Musternovelle „Die Judenbuche".



Emanuel Geibel. Nach einem anonymen Ölgemälde aus seiner ersten Münchener Zeit, im Besitz des Herrn Prof. Dr. Fritz Hommel zu München.

Durch den Münsterer Professor Anton Matthias Sprickmann, der einst als Göttinger Student sich zum Hainbund gehalten hatte, wurde Annette zuerst in die Litteratur eingeführt. In Köln schloß sie 1825 Freundschaft mit Johanna und Adele Schopenhauer und trat Simrock näher. Die Einwirkung Byrons erkennt man in Annettens Verserzählungen wie „Walther", „Das Hospiz auf dem großen St. Bernhard", „Die Schlacht im Loener Bruch". Aber gerade diese Schilderung von des tollen Mannsfelders letztem Kampf gegen Tilly zeigt wieder, wie wenig litterarische Einflüsse für ihre Dichtung bedeuten. Die braune Heide mit dem ragenden Hünenstein, in der, zitternd wie ein wundes Reh, der Knabe über das gespenstische „Moorgeschwehle" springt, Wald und Weiher im Frühlingsgrün und Wintersbann, ihre westfälische Heimat, aus der auch ihre Sprache Kraft und Farbe schöpft, ist die Schule des frei aufgewachsenen Naturkindes. Wie tief und innig sie, der Familienüberlieferung treu, als fromme Katholikin fühlt und denkt, belegt neben „geistlichen Liedern" der erst aus dem Nachlaß veröffentlichte Cyklus „Das geistliche Jahr" (1851). Es ist nicht die mystische Versenkung von Novalis, aber lichte Wärme strahlt von diesen zweiundsiebenzig Gedichten aus, die nicht bloß das Höchste der religiösen Poesie des 19. Jahrhunderts bedeuten, sondern den besten Leistungen der religiösen Dichtung überhaupt zugehören. Der stofflich naheliegende Vergleich von Annettens Gedichten auf das Kirchenjahr mit Andreas Gryphius' „Son- und Feyrtags-Sonneten" (vgl.

S. 348) läßt nicht bloß die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, sondern auch die konfessionelle Unbefangenheit der katholischen Dichterin hervortreten. Die ganze Tiefe ihres Künstlerempfindens zeigen dagegen Gedichte wie das ergreifend schöne „Stille Größe", „Auch ein Beruf", „Der Dichter". Ihr plastisches Gestaltungsvermögen gibt sich in den „Balladen" und „Erzählenden Gedichten", mit Hoffmannscher Unheimlichkeit gemischt, in den Strophen „Der Spiritus familiaris des Roßtäuschers" kund.

Wenn Annette von Droste-Hülshoffs Phantasie aus dem Boden ihrer westfälischen Heimat und ihrem verschlossen sinnigen Gemüte ihre Gebilde gestaltet, so läßt dagegen Ferdinand Freiligrath (1810—76) die seine von Rolandseck und dem Dortmunder Freistuhl bis an Mekkas Thore, im „Löwenritt" von einer Küste Afrikas zur anderen schweifen, in den Fieberträumen englischer Matrosen den Erdball umkreisen. Aber seine Balladendichtung läßt uns auch beim österreichischen Reiterpikett vor Belgrad der Dichtung des Volksliedes vom „Prinz Eugen" wie bei den Wassergeusen im Kampf gegen Herzog Alba der des niederländischen Volksliedes von „Wilhelm von Nassauen" beiwohnen und führt uns mit fränkischen Grenadieren vor die Pyramiden, dem Geistergruß der großen Welteroberer an General Bonaparte zu lauschen.

Unter dem Eindruck des Welthandels zu Amsterdam, wo der noch unfertige Detmolder Gymnasiast sich für den Kaufmannsstand ausbilden sollte, sandte er seine Gedanken mit den auslaufenden Schiffen in alle Länder, berauschte sich an den Wonnen und Farben des Orients, die Viktor Hugo 1829 in seinen „Orientales" der abendländischen Litteratur neu erschlossen hatte. Mit den Stoffen nahm Freiligrath von dem französischen Romantiker sogar den lang verfemten Alexandriner auf, der nun nicht mehr das steife Boileausche Dressurpferd, sondern ein feuriges Wüstenroß von Alexandria sein sollte. Heine hatte so unrecht nicht, wenn er im „Atta Troll" in seiner Verspottung der Balladen vom Mohrenfürsten von Freiligrathscher Janitscharenmusik sprach. Chamisso und Lenau, die wirklich in fernen Ländern geweilt hatten, dachten nicht daran, ihre Poesie so verschwenderisch mit exotisch klingenden Namen aufzuputzen, wie es Freiligrath liebte. Und doch entsprachen die grellen Farben, wie sie seine erste Gedichtsammlung 1838 zeigte, einem Verlangen der Leser. Schon drei Jahre früher hatte Karl Postel aus Mähren (1793—1864) als Charles Sealsfield in seinen „Lebensbildern aus beiden Hemisphären" das Unterhaltende von Roman und Reisebeschreibung mit gutem Erfolg zu vereinigen gesucht. 1844 eröffnete der Hamburger Friedrich Gerstäcker (1816—72) die lange Reihe seiner beliebten und in der That mit lebhafter Anschaulichkeit geschriebenen Reiseschilderungen.

Wie aber Freiligrath von Anfang an die phantasievolle Ausmalung der Ferne auch zugleich für das Gemüt zu verinnerlichen wußte, zeigt als klassisches Beispiel sein Auswanderergedicht („Ich kann den Blick nicht von euch wenden"). Da schon traf er 1832 den ergreifend innigen Ton, den später sein volksliedartiges „O lieb', so lang' du lieben kannst!" anschlug. Hatte er Herweghs politischen Haßesliedern gegenüber vom Dichter den Standpunkt „auf einer höhern Warte als auf den Zinnen der Partei" gefordert, so wies er selbst nach Hoffmanns Amtsentsetzung die königliche Pension zurück und eröffnete 1844 mit den Zeitgedichten „Ein Glaubensbekenntnis" die Reihe seiner politischen Streitlieder („Ça ira", „Zwischen den Garben", „Neuere politische und soziale Gedichte", 1846—51). Das Schwurgericht sprach 1848 zwar den angeklagten Dichter frei, aber beim Sieg der Reaktion mußte der Flüchtling in London als Buchhalter für sich und die Seinigen den Lebensunterhalt gewinnen, den ihm weder die eignen Gedichte noch seine meisterhaften Übersetzungen französischer, englischer, amerikanischer Dichtungen genügend erwarben. Erst 1867 ermöglichte ihm die Amnestie die Rückkehr nach Deutschland. Selbst in trüber Zeit, als er ausrief: „Deutschland ist Hamlet", hatte er doch festgehalten an der Hoffnung, dieses Deutschland werde einst am blütenreichen Baum der Menschheit eine Wunderblume vor allen anderen sein. Dem Zurückgekehrten war es noch vergönnt, die zur Einigung führenden deutschen Siegesthaten des Jahres 1870 zu besingen. Aber nicht nur der Bredowschen Kürassiere und Ulanen Todesritt hat er in dem volkstümlich gewordenen Gedicht „Die Trompete von Gravelotte" gefeiert, auch in des „Krieges Erzzeit" mahnte er seinen Enkel „Wolfgang im Felde", der, das rote Kreuz am Arme, dem Heer gefolgt war, durch Sterbende und Tote treu den Weg der Menschlichkeit zu gehen.

Noch ehe das Revolutionsjahr den rheinischen Dichterkreis auseinander sprengte, hatte der politische Meinungsstreit den Freundschaftsbund gelöst zwischen dem Herweghs demokratischer

Parteifahne folgenden Freiligrath und dem die Parteilockung von links und rechts zurückweisenden Geibel. Das erste deutsche Parlament, das Professoren-Parlament, wie es der Spott nach seinem Mißlingen taufte, vereinte zur Arbeit an der Reichsverfassung wohl aus allen Landesteilen und Parteien Führer der Wissenschaft und Dichtung, aber zu einigen vermochte auch die große Aufgabe die widerstreitenden Grundsätze nicht.

Neben dem alten Arndt erschienen in der Paulskirche die jüngeren Vertreter der Litteratur, Graf Auersperg, Hartmann, Jordan, Laube, Pfizer, Riehl, Beda Weber. Den Führern der radikalen Linken, Arnold Ruge und Karl Vogt, standen die besonnenen Historiker Albert Duncker, J. G. Droysen und Georg Waitz, dem liberalen Geschichtschreiber des 19. Jahrhunderts und der „deutschen Dichtung", Gervinus, der hessische orthodoxe Reaktionär und Litterarhistoriker A. F. C. Vilmar und der Münchener Döllinger gegenüber. Als Mitglied der Linken sprach Uhland das geflügelte Wort von dem Tropfen demokratischen Öls, der die Stirn des deutschen Kaisers salben müsse. Jakob Grimm dagegen, der sich auch in Frankfurt dem altbewährten Freunde Dahlmann und damit der von Heinrich von Gagern geleiteten erbkaiserlichen Partei anschloß, sprach aus seiner sinnigen Vertiefung in die deutsche Vergangenheit heraus das ernste Mahnwort, von den Herren, die von den Lehren der Geschichte nichts wissen wollten, werde die Geschichte auch nichts wissen wollen. Uhland hielt es für seine Pflicht, auch noch dem Rumpfparlament nach Stuttgart zu folgen und an seiner Spitze zu gehen, als die Bajonette den Rest des so hoffnungsfreudig begonnenen ersten deutschen Parlamentes auseinander trieben. In Erfurt dagegen wirkte Adolf Friedrich von Schack, der Freund Garibaldis und Mazzinis, als mecklenburgischer Regierungsvertreter nach seinen schwachen Kräften mit, die preußische Union und damit das in Frankfurt gescheiterte Einigungswerk durchzuführen, bis die Schmach von Olmütz die Hoffnungen der großdeutschen wie der kleindeutschen Partei zugleich begrub. Das eine, was not that, was Geibels patriotische Sonette so heiß erflehten, das fehlte eben, „ein Mann, ein Nibelungenenkel, daß er die Zeit, den tollgeword'nen Renner, mit ehrner Faust beherrsch' und ehrnem Schenkel". Erst als 1864 zum zweitenmal „im Siegessturmgewog anstatt des Danebrog der Adler" auf die Düppeler Schanzen gepflanzt wurde, war uns der 1848 vergeblich ersehnte eiserne Held in Otto von Bismarck erstanden. Die Wandlungen der Geschicke unseres Volkes, wie Heinrich von Sybels Geschichtswerk „Die Begründung des Deutschen Reiches" (1889—94) sie erzählt, werden durch Geibels „Heroldsrufe" treulich bangend und wünschend, klagend und jubelnd vom Jahre 1840 bis zur Kaiserkrönung Wilhelms I. des Siegreichen im Versailler Prunkschloß begleitet.

Doch auch die Bewegung des Jahres 1848 selbst und im besonderen die Frankfurter Versammlung mit ihrer Fülle scharf charakteristischer Persönlichkeiten, die wüste Zügellosigkeit der Revolution wie die sittliche Festigkeit der auf den Ruf ihres [illegible]nigs Haus und Weib verlassenden preußischen Landwehr hat in Wilhelm Jordans „Mysterium Demiurgos" (1854) und Graf Schacks aristophanischer Komödie „Der Kaiserbote" ihr dichterisches Denkmal erhalten.

Schon Hebbel stellte das „an Geist und Poesie reiche" Werk Jordans über alle gleichzeitigen Dichtungen. Aber wenn die unmittelbare Vorführung der Zeitstimmungen und Ereignisse einzelnen Teilen auch politisch geschichtliche Bedeutung verleiht und dadurch die Teilnahme fesselt, so ist das zwischen dramatischer und epischer Form schwankende gedankenbelastete Mysterium als Ganzes künstlerisch doch nicht geglückt. Die Mischung von Faust- und Merlin-, Hiob- und Prometheusdichtung mit dem Leben der Gegenwart verwirrt. Aus eigenster Erfahrung wußte Jordan freilich zu schildern, denn der 1819 zu Insterburg geborene Dichter hat nicht nur als Mitglied von Gagerns Partei die radikale Polenschwärmerei vom Standpunkt gesunder, deutscher Interessenpolitik aus kräftig bekämpft, sondern war als Mitglied von Erzherzog Johanns Reichsregierung auch als erster deutscher Marineminister thätig. Nach Auflösung des Parlaments und der kläglichen Versteigerung der deutschen Flotte blieb er in Frankfurt. Im „Liebesleugner" und „Durchs Ohr" schuf er graziöse Reimlustspiele, während seine späteren Versuche im zeitgenössischen Kulturroman („Die Seebalds", 1884; „Zwei Wiegen") zu tendenziös lehrhaft ausfielen.

Seine Stellung in der Litteraturgeschichte verdankt Wilhelm Jordan dem groß angelegten und kraftvoll durchgeführten Versuch, die zerstreuten Sagentrümmer von Siegfried und den Schicksalen seiner nach Norwegen verschlagenen Tochter Schwanhild bis zu ihrer Vermählung mit dem Sohne Hildebrands in den beiden Teilen seiner „Nibelunge", „Sigfridsage" (1868)

und „Hildebrants Heimkehr“ (1874), kunstvoll zum einheitlichen Epos zusammenzuschweißen. Einem ähnlichen Unternehmen hatte schon vorher Karl Joseph Simrock (1802—76) seine besten Kräfte als Dichter und Sagenforscher gewidmet, als er den aus Übersetzungen (Nibelungenlied 1827, Gudrun 1843) bestehenden drei ersten Teilen seines „Heldenbuchs“ zwischen 1843 und 1849 drei weitere von Um- und Neudichtung, „Das Amelungenlied“, folgen ließ.

Jordans „Nibelunge“ und Simrocks „Amelungen“ übertreffen an Bedeutung alle epischen, wie Wagners und Hebbels „Nibelungen“ alle übrigen dramatischen Versuche der Rückgewinnung altgermanischer Sage und mittelhochdeutscher Epen für die neuere Litteratur. Wie Simrock nach Uhlands Beispiel die meisterhaft gehandhabte Nibelungenstrophe wählte, so suchte Jordan nach Wagners Vorgang, dessen „Ring des Nibelungen“ (1853) er auch sonst verpflichtet erscheint, den altdeutschen Stabreim (Allitteration) mit technischer Kunst und musikalischer Feinheit in der Tonmalerei neu zu beleben. Dem formalen Unterschied beider Epen entspricht auch die Verschiedenheit der Behandlung. Vaterländische Gesinnung beseelt beide Dichter, wenn sie wagen „zu wandeln verlassene Wege zur fernen Vorzeit unseres Volkes“. Aber gerade Jordan, der die ältere Form wählte, ist der modernere Dichter, der dem Stoffe seine persönlichen Anschauungen aufdrängt, während Simrock echt episch hinter seiner Erzählung zurücktritt. Jordan war entgegen dem Herkommen seiner Familie schon als Student in Königsberg von der Theologie zur Naturwissenschaft übergegangen. Und wie er früh in „Irdischen Phantasien“, später in „Andachten“, „Strophen und Stäben“ als Lyriker und in seinen beiden Romanen seine naturwissenschaftlichen Überzeugungen mit starkem Selbstbewußtsein geltend machte, so trägt er sie auch in die alte Sage hinein. Das Bestreben, die darwinistische Lehre von der Zuchtwahl im Verhältnis Brunhilds zu Siegfried und Gunther und sonst öfters aufzuzeigen, verleitet zu bösen Geschmacklosigkeiten. Und wie kunstverständig auch aus überallher entlehnten Steinen und Steinchen das Ganze mosaikartig zusammengesetzt ist, so bleiben doch die Spuren des mühevollen Flickens und Vernietens, die Arbeit und Absicht des Dichters zu oft bemerkbar. Allein trotz solcher Mängel trägt das Werk als Ganzes den Stempel gewaltiger Dichterkraft und entfaltet im einzelnen erschütternde Größe. Nicht dem Wertverhältnis dagegen entspricht es, daß Simrocks „Amelungen“ an Ruhm und Erfolg so weit zurückblieben hinter Jordans „Nibelungen“, deren Gesänge ihr Dichter als wandernder Rhapsode selbst „voll Kraft und Wohllaut“ vorzutragen liebte.

Simrock war wegen eines Gedichtes auf die Julirevolution („Drei Tage und drei Farben“) 1830 aus dem juristischen Staatsdienst entlassen worden und wurde erst 1850 als Professor der Germanistik an der Universität seiner Vaterstadt Bonn angestellt. In der Übersetzung mittelhochdeutscher Dichtungen („Parzival“, 1842), als Herausgeber von Volksliedern, Volksbüchern und Sagen entfaltete er eine höchst fruchtbare Thätigkeit, und sein „Handbuch der deutschen Mythologie“ (1853), dem eine Verdeutschung der „Edda“ voranging, verbreitete in weiteren Kreisen Kenntnis von der germanischen Götterlehre. Der gelehrte Sagenforscher und der rein empfindende Dichter haben in den „Amelungen“ harmonisch zusammengewirkt. Als Anhänger der Lachmannschen Lehre von der Entstehung des Epos gibt Simrock selbständige Liederkreise vom nordischen Schmied Wieland (1835) und seines Sohnes Wittich Eintritt in den Heldenkreis Dietrichs von Bern. Dietrichs Kämpfe mit Ecke und dessen Riesenbrüdern wie mit dem Zwergkönig Laurin gehen der Erzählung von seiner verräterischen Vertreibung aus der Heimat voran. Zwischen den Dietrichsliedern werden die von Dietleibs übermütiger Jugend, dem Jäger Iring, von König Osantrix gesungen. In Dietrichs überragender Menschen- und Heldengröße, vor der alle anderen zurücktreten, liegt die Einheit des Epos. Schlicht und groß, trotz der vielen Kämpfe voll Abwechselung, „treuherzig wie die alte Zeit“ und menschlich ergreifend schildert der Dichter Kühnheit und Treue, Verrat und Wunder, Minne und Leid. Durch das Ganze geht ein echt dichterischer und echt deutscher Zug, so daß man Simrocks „Amelungen“ als das beste Heldenepos des 19. Jahrhunderts rühmen darf. Sein „Heldenbuch“ gab das Vorbild für eine Reihe epischer Neudichtungen alter Sagen: es folgten 1846 Geibel mit der nordischen Erzählung „König Sigurds Brautfahrt“, gleichfalls in Nibelungenstrophen, 1863 Hertz mit den Reimpaaren von „Hugdietrichs Brautfahrt“, 1876 Dahns „Amalungen“, 1879 Baumbachs Bruchstück aus dem Gudrunkreise „Horand und Hilde“, 1883 Ludwig Freytags vortreffliche Übertragung der nordischen „Hervara“-Sage.

Simrocks „Amelungen“ und der Erfolg von Jordans Epos widerlegen aber zugleich die Behauptung, daß die alten Sagenstoffe dem modernen Leser keine unmittelbare Teilnahme mehr

abzugewinnen vermöchten. Ihre fest ausgeprägten großen Züge regen die Phantasie in einer Weise an, wie es dem aus der Wirklichkeit schöpfenden Dichter nur schwer gelingt. Ungefähr gleichzeitig mit Simrocks Heldendichtung gingen aus dem Berliner Dichterkreis epische Versuche hervor, der preußischen Geschichte entnommen, die an augenblicklicher Wirkung das Amelungenlied weit übertrafen. Aber diese Scherenbergischen Schlachtenepen erscheinen heute bereits wie die im Zeughaus mit Ehren aufbewahrten veralteten Waffen, während Simrocks Verjüngung alter Heldensage jung und jugendkräftig geblieben ist.

Neben der älteren, von Hitzig gegründeten Dichtergesellschaft, in welcher der junge Student Geibel 1836 noch Chamisso und Eichendorff begrüßen durfte, war schon 1827 in Berlin eine zweite, die Sonntagsgesellschaft oder der „Tunnel über der Spree", gegründet worden. Es kommt ihr mehr eine örtlich gesellschaftliche Bedeutung zu als eine allgemein litterarische, wie sie von der Mitte der fünfziger Jahre an der Münchener Dichterkreis gewann. Im „Tunnel" fand aber der Stettiner Christian Friedrich Scherenberg (1798—1881) die erste Anerkennung für seine Gedichte, noch ehe er mit den vaterländischen Epen „Ligny" (1846) und „Waterloo" (1849), deren Reihe er 1869 mit „Hohenfriedberg" schloß, den Beifall der militärischen Kreise und des Hofes erwarb. Scherenberg hat mit diesen Schlachtschilderungen sich eine eigene Art Epos zurechtgemacht. Aber nur vereinzelte Stellen sind dichterisch; das Ganze erinnert an die prunkvollen Paradebilder Anton von Werners, sorgfältig genau und regelrecht, doch nüchtern und steif. Über den „Tunnel" und das litterarische Berlin zwischen 1840 und 1860 hat Theodor Fontane, der von seinen in Neuruppin verlebten „Kinderjahren" (geboren 1819) ebenso anziehend wie von seiner Berichterstatterthätigkeit im dänischen und böhmischen Krieg zu erzählen weiß, manches in seiner Biographie Scherenbergs mitgeteilt. Seinen klassischen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" (1868) hat er dort spielende Geschichtsromane aus der Napoleonischen Zeit folgen lassen („Vor dem Sturm", 1876; „Schach von Wuthenow", 1883), in denen er sich als würdiger Fortsetzer von Alexis' vaterländischer Erzählungskunst bewährte; nur zeigt er sich lebhafter und farbenreicher. In der Folge ging er zum Berliner Sittenroman über, und fast als der einzige unter dem älteren Dichtergeschlecht hat er für seine Kunst auch bei der jüngeren realistischen Schule mit psychologisch fein ausgeführten Ehebruchsromanen wie „Effi Briest" (1895) unbedingte Anerkennung gefunden. Eine dauerhaftere Grundlage des Ruhmes, als durch Romane erworben werden kann, schuf sich der gute Kenner englischer Volksdichtungen durch seine Balladen („Von der schönen Rosamunde", 1851; „Balladen", 1860). Und glücklich fügte es sich für Fontane, daß an seinen Gedichten („Archibald Douglas") Karl Löwe (1796—1869) seine einzigartige Meisterschaft in der Tonsetzung von Balladen so sieghaft bewährte.

Außer Fontane erzählen vom „Tunnel" auch Dahns „Erinnerungen" und, weniger günstig, Otto Roquette, der von 1852 bis zur Übernahme der litterargeschichtlichen Professur am Darmstädter Polytechnikum (1869) in Berlin lebte, in der ein Jahr vor seinem Tode (1895) abgeschlossenen Geschichte der „Siebzig Jahre meines Lebens". Roquette (geboren 1824 zu Krotoschin) hat sich in zahlreichen Vers- und Prosaerzählungen wie in Dramen redlich bemüht, „meine Kunst nach meinen Mitteln zu entwickeln". Doch seine Beliebtheit beruht ausschließlich auf seinem ersten Werke: „Waldmeisters Brautfahrt" (1851). Frische, anmutige Lieder voll Wein- und Rheinstimmung sind der leichtgefügten, heiteren epischen Erzählung eingereiht. Als Ganzes kann aber ihr spielendes Reimgeklingel keinen künstlerischen Anspruch erheben. Den außergewöhnlichen Erfolg beim ersten Erscheinen verdankte „Waldmeisters Brautfahrt" wie 1849 die süßlich schwächliche „Amaranth" des mittelfränkischen Freiherrn Oskar von Redwitz (1823—1891) zum großen Teile der nach dem Scheitern der politischen Bewegung eingetretenen allgemeinen Abspannung. Redwitz, der später in seiner „Philippine Welser" (1859) ein zugkräftiges historisches Rührstück und im „Hermann Stark" (1869) einen guten Sittenroman schrieb, hat mit der „anspruchsvollen Blässe" seiner bewußt unschuldsvollen „Amaranth" auch eine aufdringlich frömmelnde Tendenz verbunden, und ihr, nicht der Dichtung, galt ein Teil des lauten Beifalls.

Das Verdienst, in der Zeit der Mutlosigkeit und müder Abspannung dem deutschen Volk das Vertrauen auf seine Eigenart und gesunde Kraft durch Vorhalten eines dichterischen Spiegels neu zu beleben, erwarb sich der Schlesier Gustav Freytag (1816—95). Er strebte danach, „dem jungdeutschen Trödel entgegen wieder die deutsche Art in der Poesie zu Ehren zu bringen".

Freytags Roman „Soll und Haben" (1855) will ohne Parteitendenzen ein wahres Bild aus der Gegenwart aufstellen, indem er das Bürgertum bei seiner täglichen Arbeit aufsucht.

Goethe hatte in „Wilhelm Meisters Lehrjahren" den sozialen Gegensatz von Adel und Kaufmannsstand vor allem in dem Unterschied der geistigen Bildung und der gesellschaftlichen Umgangsformen erblickt. Immermann faßte in den „Epigonen" bereits die Verschiedenheit der wirtschaftlichen Bedingungen ins Auge, die dem thätigen, bürgerlichen Industriellen das Übergewicht über den bloß repräsentierenden adligen Grundbesitzer verschaffen. Freytag läßt die ganze Handlung aus den sozialen Gegensätzen sich entwickeln, als deren Träger der Kaufmann und der Freiherr von Rothsattel, die hausbackene Sabine und das adlig stolze Fräulein Lenore, der Hauptheld Anton und Veitel Itzig neben ihrem individuellen Leben noch typische Bedeutung haben. Ja die Schicksale der gleichzeitig ins Leben eintretenden Jünglinge, des ehrlich sich emporarbeitenden Anton Wohlfart und des durch Betrug und Listen emporstrebenden Juden, erinnern fast an Parallelen, wie sie Hogarths Pinsel zwischen dem Lebenslauf des Fleißigen und des Liederlichen oder etwa in Erzählungen für Kinder Christoph von Schmid in der Geschichte „vom guten Fridolin und bösen Dietrich" gezogen hat. Aber Freytag ist es nicht um die moralische Beurteilung, sondern um die Erklärung der sozialen Verhältnisse zu thun. Ihr dient die Hervorhebung des Unterschiedes von gelehrter und Kaufmannsbildung wie die Schilderung der gefährlich schleichenden Macht des jüdischen Wucherers, die den arglosen, geschäftsunkundigen deutschen Edelmann vom Boden seiner Väter zu vertreiben droht. Durch die Hereinziehung des Kampfes zwischen Deutschtum und Polentum stellt der deutsch gesinnte Dichter zugleich die sozialen und die nationalen Gegensätze vor Augen. Von hier leitet auch der Weg, auf dem der Dichter des modernen Kulturromans „Soll und Haben" zu dem Cyklus seiner Geschichtsromane „Die Ahnen" (1872—80) gelangte. Von Ingrabans Kampf gegen die Wenden und dem Blutbad zu Thorn („Der Freikorporal") bis zum Berliner Straßenkampf von 1848, in dem König sich von der Leitung des polnischen Revolutionärs lossagt, verfolgt Freytag den Gegensatz zwischen Deutschen und Slawen, nachdem er in den „Bildern aus der deutschen Vergangenheit" (1859—62) den Verlauf der deutschen Kultur von der ältesten Zeit unserer Volksgeschichte bis zu der in „Soll und Haben" geschilderten Gegenwart in ernstem Quellenstudium und gefällig fesselnder Darstellung vorgeführt hatte.



Gustav Freytag. Nach dem Ölgemälde von K. Stauffer-Bern (1887), in der königlichen Nationalgalerie zu Berlin.

Im Schlußteil der „Ahnen": „Aus einer kleinen Stadt", bei der er seinen Geburtsort Kreuzburg vor Augen hatte, und 1887 in „Erinnerungen" hat Freytag selbst über den Gang seines Lebens Aufschlüsse gegeben. Als Schüler Hoffmanns von Fallersleben hat er sich 1836 an der Universität Breslau für Germanistik habilitiert. Aus seinem Studium des germanischen Altertums gingen die „Bilder aus

der deutschen Vergangenheit" hervor, die ihrerseits wieder die Grundlage für seine historische Romanreihe abgaben. Breslauer Lokalfärbung ist in „Soll und Haben" deutlich erkennbar, während „Die verlorene Handschrift" in Leipziger Universitätskreisen spielt. Im „Musenalmanach der Universität zu Breslau auf 1843" steht der Herausgeber Freytag inmitten eines kleinen schlesischen Dichterkreises. Neben Holtei und Karl Weinhold brachten der demokratisch gesinnte ehemalige Leutnant Friedrich von Sallet aus Neiße (1812—43) in gedankenreichen, pantheistisch begeisterten Liedern und der Platenverehrer Graf Moritz von Strachwitz (1822—47) in romantisch angehauchtem Naturgefühl und frischer Vaterlandsbegeisterung den alten Sangesruhm ihrer Heimatsprovinz neu zu Ehren. Freytag selbst nahm nach seiner Übersiedelung nach Leipzig vor allem als Redakteur der „Grenzboten" eifrigen Anteil an der Politik, die er auch noch in seinem Buch „Der Kronprinz und die deutsche Kaiserkrone" (1889) mehr vom partikularistisch preußischen als vom deutschen Standpunkt aus betrachtete. Die politischen Gegensätze klingen heiter auch in Freytags bester dramatischen Leistung an, in dem reizend humorvollen Lustspiel „Die Journalisten" (1854). Wichtiger als seine übrigen Dramen (das Trauerspiel „Die Fabier", 1859) wurde durch die klare Zusammenfassung von Studium und Bühnenerfahrung sein Lehrbuch „Die Technik des Dramas" (1863). Ein überlegener Kunstverstand, dem gegenüber das lyrische Element fast völlig zurückgedrängt wird, waltete bei Freytags Schaffen überhaupt vor. Selbst in den dichterisch bewegteren Teilen der Ahnen, wie „Ingo", „Das Nest der Zaunkönige", „Die Brüder vom deutschen Hause", geht der kulturgeschichtliche Schilderer nicht völlig im Dichter auf. Ein stark nüchterner Zug bleibt auch in „Soll und Haben" fühlbar. Aber zum Ersatz hat Freytag für scharfe Wiedergabe der Wirklichkeit, die er indessen keineswegs wie seine Nachfolger nur im Häßlichen und Gemeinen erkannte, ein großes, eindrucksvolles Beispiel gegeben. Und „Soll und Haben" hat sich bereits durch mehr als vier Jahrzehnte als der beliebteste deutsche Roman neben Scheffels „Ekkehard" erwiesen, eine Wirkung, der gegenüber, wie Goethe einmal von Walter Scotts Romanen sagte, die Beurteilung eigentlich verstummen müßte. Man könnte Freytag mit seinem schlesischen Landes- und Altersgenossen, dem Maler Adolf Menzel, zusammenstellen, der gleich ihm Erscheinungen der Gegenwart scharf beobachtet wiederzugeben und ebenso die Kulturbilder eines vergangenen Zeitabschnittes preußischer Geschichte wieder lebendig zu machen weiß.

Der Roman beginnt, seit ungefähr von 1848 an die Teilnahme für die Lyrik ständig abnimmt, immer mehr die Litteratur zu beherrschen. In der massenhaften Produktion, die für jeden Stand und Geschmack, für Salon und Hintertreppe sorgt, lassen sich nur allgemeine Richtungen kennzeichnen. In den berühmteren Dichternamen allein ist hier noch weniger als sonst die litterarische Geschichte eines Zeitabschnittes und einer Gattung enthalten. Ja gerade die Verbreitung des Mittelmäßigen und Schlechten muß oft als charakteristischer Zug gelten.

Selbst angesehene Verfasser unterwarfen sich der kunstfeindlichen Mode, Romane und Novellen zerstückelt in den Feuilletons der Tagesblätter erscheinen zu lassen. Die Familienblätter legten dabei mit Rücksicht auf die reifere weibliche Jugend der Darstellung mannigfache Beschränkungen auf. Die „Gartenlaube"-Romane der thüringischen Schriftstellerin Eugenie Marlitt („Goldelse", 1867) und Ottilie Wildermuths Jugendschriften sind charakteristisch für ein großes Gebiet der Erzählungslitteratur. Dem weiblichen Geschmack fällt nicht nur die über den Erfolg entscheidende Stimme zu. Auch der Anteil der weiblichen Schriftstellerinnen steigerte sich ungemein, seit die mecklenburgische Gräfin Ida Hahn-Hahn sowohl bei emanzipationslustigen als nach ihrer Bekehrung (1850) auch bei frommgesinnten Lesern Anklang fand, Fanny Lewald-Stahr durch ihre vom jungen Deutschland beeinflußten Romane wirkte.

Der historische Roman begann erst wieder Mode zu werden, nachdem 1862 der sieben Jahre früher wenig beachtete „Ekkehard" Scheffels in zweiter Auflage erschienen war. Bis dahin herrschte der Zeitroman vor, für den Gutzkows „Zauberer von Rom" und Freytags „Soll und Haben" vorbildlich wirkten. Daneben ward mit besonderer Vorliebe die Dorfgeschichte und der humoristische Roman gepflegt.

Als der bedeutendste Vertreter des Sittenromans, der zugleich mit liberaler Tendenz Stellung zu politischen und gesellschaftlichen Strömungen nimmt, mochte drei Jahrzehnte lang der Magdeburger Friedrich Spielhagen (geboren 1829) gelten, seit er bei seinem Eintritt in den Berliner Schriftstellerkreis 1862 die „Problematischen Naturen" veröffentlicht hatte. Der Roman, in dem Spielhagen

zugleich die ihm wohlvertrauten gesellschaftlichen Verhältnisse auf den pommerischen Adelssitzen und die Stimmung Berlins beim Ausbruch der Märzrevolution anschaulich vorführt, übt auf jugendliche Leser einen bestrickenden sinnlichen Reiz aus. Tiefer gräbt der Dichter, wenn er in „Hammer und Amboß" (1869) die schwere Selbsterziehung seines Helden schildert. Manches davon wiederholt sich im „Sonntagskind" (1893), in dem statt der politischen Tendenz die Arbeiterverhältnisse behandelt werden. Spielhagens Farben und Mittel erscheinen bereits stark verblaßt und abgenutzt. Aber in seinem bedeutendsten Werk: „Sturmflut" (1876), ist ihm in Natur- und Charakterschilderung doch etwas dauernd Wertvolles gelungen. Verglichen mit den neueren Erzählern, deren Blick nicht über das Weichbild der Großstadt hinausreicht, zeigt Spielhagen ungleich mehr Persönlichkeit. Mögen seine Mittel immerhin äußerliche sein, er versteht Teilnahme zu wecken und, wenn auch mit Zuhilfenahme von etwas Sentimentalität, zu rühren. Nur oberflächlicher Unterhaltung diente das humorvolle Plaudertalent des in Stuttgart lebenden Friedrich Wilhelm Hackländer (1816—77), dessen Roman „Europäisches Sklavenleben" (1854) und wirklich belustigende „Bilder aus dem Soldatenleben im Frieden" (1841) lange Zeit sich besonderer Gunst zahlreicher Leser erfreuten, dessen Lustspiel „Der geheime Agent" sich noch auf der Bühne behauptet.

Nur langsam fanden die eigentlichen Vertreter des humoristischen Romans in weiteren Kreisen Anerkennung. Unter deutlicher Einwirkung Jean Pauls begann 1857 Jakob Corvinus (Wilhelm Raabe, geboren 1831 zu Eschershausen) mit der „Chronik der Sperlingsgasse". Die Anlage des Ganzen ist auch in seinen folgenden größeren Werken („Der Hungerpastor", 1863) noch mangelhaft geblieben, aber mit sinniger Liebe weiß er seine absonderlichen Charaktere in ihrer engbegrenzten Welt uns nahe zu bringen. Hinter Dickens, an den man bei Raabe häufig erinnert wird, bleibt der braunschweigische Humorist freilich noch weit zurück, aber als eine eigenartige Erscheinung in der neueren Erzählungslitteratur gelang es Raabe allmählich, sich wenigstens in Norddeutschland eifrige Verehrer zu erwerben. Leichter und gefälliger gibt sich der Mecklenburger Heinrich Seidel, der 1871 mit der Novelle „Der Rosenkönig" die Sammlungen seiner kleinen humoristischen Geschichten („Leberecht Hühnchen", 1892) und Skizzen eröffnete.

Ungefähr gleichzeitig traten an den entgegengesetzten Enden Deutschlands die beiden Dichter hervor, die den Höhepunkt unserer humoristischen Erzählungskunst bezeichnen: Fritz Reuter und Gottfried Keller. Der Dichter der „Leute von Seldwyla" hat sein Hochdeutsch im Jungbrunnen der schweizerischen Volksmundart neu gestärkt und bereichert, wie schon Lessing in den „Litteraturbriefen" es dem in Zürich schreibenden Wieland angeraten hatte. Das Plattdeutsche war, seit Opitz' Forderung der hochdeutschen Alleinherrschaft über Lauremberg's Widerstand gesiegt hatte (vgl. S. 359), nur wenig verwendet worden. Auch Reuter hat sein Hauptwerk, die „Stromtid", ursprünglich (1845) hochdeutsch abgefaßt und erst nach dem unverhofften Erfolg seiner „Läuschen un Rimels" (1853) mundartlich umgearbeitet. Die schriftstellerische wie menschliche Eigenart Reuters und Kellers wurzelt aber tief in ihrem heimischen Volkstum. Aus diesem gesunden, urwüchsigen Boden ziehen sie beide ihre Kraft und Frische.

Wegen seiner Teilnahme an der Jenenser Burschenschaft wurde Reuter (geboren 1810 zu Stavenhagen) bei der Durchreise in Berlin 1833 verhaftet, als des „Konats (Versuchs) zum Hochverrat" verdächtig zum Tode verurteilt und zu dreißig Jahren Festungshaft begnadigt. Seine volle Freiheit erlangte der Mecklenburger erst nach dem Ableben König Friedrich Wilhelms III. Zur Fortsetzung seiner Studien war es da zu spät. Er wollte Landwirt werden, und die dabei gemachten lustigen und ernsthaften Erfahrungen verflocht er in die Geschichten „Ut mine Stromtid" (1862—64), wie er schon 1860 von den Erlebnissen während der preußischen Gefangenschaft in „Ut mine Festungstid" und von den heimatlichen Überlieferungen vom großen Rückzug aus Rußland in der „Franzosentid" berichtet hatte. Seine Reise nach dem Orient veranlaßte die scherzhafte Geschichte, wie zwei verfeindete mecklenburgische Familien auf den Einfall kommen, „de Reis' nach Konstantinopel" zu unternehmen, um die Liebe ihrer Kinder zu verhindern. Der Zufall macht sie aber zu Mitgliedern derselben Reisegesellschaft, und die Absicht geht gründlich fehl. Seit 1863 lebte Reuter in Eisenach, wo er 1874 starb.

In gebundener Rede zeigte sich der Kieler Professor Klaus Groth (geboren zu Heide 1819), der 1852 für seinen „Quickborn" das schwerer verständliche Platt seiner Dithmarscher Heimat wählte, dem Mecklenburger überlegen. Aber die Lieder des „Quickborn", in so innig warmen Tönen sie auch aus dem

Volksleben zu plaudern wissen, verbreiteten sich nicht wie Reuters Erzählungen durch alle deutschen Gaue. Groths Humor trägt ausschließlich norddeutsches Gepräge, während mit dem Onkel Bräsig eine ganze Reihe lustiger Reuterscher Geschichten in die allgemeine Schwanklitteratur übergegangen sind. Indessen wenn der gutmütige Schalk durch Charakter- und Situationskomik unwiderstehliche Heiterkeit zu erregen weiß, so verbindet sein Humor, wie es bei seinem Vorbild Dickens in so rührender und kunstvoller Weise geschieht, auch das Ernste mit der frohen Laune. Die „Stromtid" selbst setzt an der Leiche von Inspektor Habermanns Frau ergreifend ein, und der Dichter der tollen „Vagel- un Minschengeschichte Hanne Nüte" enthüllt in „Kein Hüsung" mit furchtbar bitterem Ernst die unfreie Notlage des besitzlosen Landarbeiters. Die Klage der Vossischen „Leibeignen" (vgl. S. 558) geht hier schon in die moderne soziale Frage über, an die man freilich bei dem vorwiegend idyllischen Charakter der Reuterschen Poesie sonst kaum denken würde.



Gottfried Keller. Nach der Radierung von K. Stauffer-Bern (1887), im Besitz von Frau Pfarrer Stauffer zu Biel.

Von ganz anderen Verhältnissen als der mecklenburgische geht der schweizerische Dichter aus. In Gottfried Kellers Leben (1819 bis 1889) und Entwickelung hat erst die Ausgabe seiner „Briefe und Tagebücher" durch Jakob Bächtold (1894—1897) einen Einblick eröffnet und uns belehrt, daß die Mischung von Dichtung und Wahrheit im „Grünen Heinrich" noch mehr Wahrheit enthalte, als man zu Lebzeiten des verschlossenen Dichters vermutete. Nach der Münchener Maler- und Heidelberger Universitätszeit hat Keller in Berlin noch fünf Jahre gearbeitet, ehe das 1846 begonnene Werk im Frühling 1855 mit dem vierten Bande abgeschlossen war, wenigstens vorläufig. Denn Ende der siebziger Jahre machte er sich an eine gründliche Umarbeitung des „Mitteldings" zwischen Autobiographie und romantischem Abenteurerroman. In der ersten Fassung kam Heinrich eben zum Begräbnis der Mutter in die Heimat zurück, und an ihrem Grabe bricht sein Herz. Aber inzwischen hatte der verunglückte Maler Keller sich im praktischen Leben trefflich bewährt. Von 1861—76 nahm er als Staatsschreiber an der Regierung des Kantons Zürich teil und hängte während dieser ganzen Zeit auch die Dichterei, wie vorher schon die Malerei, an den Nagel. Da ließ er denn in der Umarbeitung auch seinen grünen Doppelgänger am Leben und als Regierungsbeamten in eine nützliche Lebensbahn einlenken.

Die zweite Hälfte des Romans hält in beiden Fassungen nicht ganz, was die wunderbare Jugendgeschichte verspricht. Vischer hat („Altes und Neues", 1881) die Kraft seines Freundes gepriesen, „das Ideale in den Granitgrund der unerbittlichen Lebenswahrheit einzusenken". Das gilt von Kellers Novellen „Die Leute von Seldwyla" (1856 und 1876) und den sprechend lebendigen Kulturbildern der „Züricher Novellen" (1878) wie von Heinrichs erster Entwickelung, während der ihm in der überzarten, kranken Anna und in Judiths strotzender Gesundheit die geistige und sinnliche Liebe nahe tritt, er die Dichterprobe besteht, „Liebe und Natur in eins zu fühlen". Die Schilderung der Volksaufführung des Schillerischen „Tell" im Freien bildet den Höhepunkt. Die Münchener Zeit thut dagegen in Ausmalung von „Kleinzügen" zu viel des Guten. Wie Wilhelm Meister mit dem Theater, muß Heinrich mit der Malkunst erfahren, daß ein falscher (dilettantischer) Trieb ihn irregeleitet habe, daß er aber auf diesem Irrwege doch zu einer höheren Ausbildung vorgedrungen sei. Kellers reiche Phantasie steht, selbst wo sein Humor etwas wunderliche Sprünge macht, doch stets „auf dem Grunde gesunder Trockenheit". Indem er die bestimmte Schweizer Art auffaßt und mit überlegenem, aber tief mitfühlendem Humore wiedergibt, zeigen alle seine Werke, die todesernste Liebesgeschichte von „Romeo und Julia auf dem Dorfe" wie das scherzende Gemisch von der Nachahmung des Heiligen in den graziösen „Sieben Legenden" (1872), die einzelnen Novellen der Rahmenerzählung „Das Sinngedicht" (1881) wie „Die drei gerechten Kammmacher" und „Frau Regel Amrain", den „geistdurchdrungenen Realismus". Nur in seinem letzten Werk, „Martin Salander", macht sich die schweizerische Trockenheit störend fühlbar. In Kellers letztem Jahrzehnt suchte man in Deutschland die allzulange Nichtachtung des Züricher Dichters durch etwas überschwengliche Bewunderung wieder gut zu machen. In Kellers erster Gedichtsammlung (1846) hatte nur eine Recension Richard Wagners bereits die charaktervolle Sonderart, den sinnvollen Reim und die Schöpfungskraft im Gegensatz zu den Modeprodukten herausgefühlt. Erst in Kellers Todesjahr lehrten die „Gesammelten Gedichte" weitere Kreisen auch den Lyriker kennen, der für jede Empfindung das kraftvoll passende Wort findet, in Herwegh seinen Gesinnungsgenossen feiert und voll Natur- und Vaterlandsgefühl sich freut, wenn er in Stromeseinsamkeit am alten Rhein den stillen Ort findet, wo „ich Schweizer darf und Deutscher sein!"

Kellers „nachgelassene Schriften" enthalten auch mehrere Kritiken, in denen der liberale Züricher sich gegen die unduldsame Frömmigkeit des Berner Pfarrers zu Lützelflüh, Jeremias Gotthelf, wendet, als Volksschriftsteller ihn aber mit Berthold Auerbach zusammenstellt. Sie beide erschienen seit der Mitte der vierziger Jahre als die bedeutendsten Vertreter der Dorfgeschichte. Ihre Vollendung erlebte diese aber erst nach 1870 in Roseggers Schriften, mit denen gleichzeitig Anzengrubers Schöpfung des Bauerndramas vor sich ging.

Das Bauernleben ward schon im 13. Jahrhundert in Neidharts Liedern Gegenstand der Poesie, freilich aber, wie im sechzehnten, nur einer verspottenden. Die Reimpaare von „Meier Helmbrecht" (vgl. S. 135) dagegen hat man in der That als die älteste deutsche Dorfgeschichte bezeichnet. Sobald man im Beginn der Sturm- und Drangzeit mit der konventionellen arkadischen Schäferwelt brach, haben die Idyllen von Voß und Müller auch wirkliche Bauern vorzuführen gesucht. Goethe schaltete in der zweiten Bearbeitung von „Werthers Leiden" die Zwischenhandlung von dem verliebten, rachgierigen Bauernburschen ein. Doch erst Immermanns „Oberhof" begründete die Dorfgeschichte in der Litteratur. Immermanns Dichtung bestimmte den aus dem Schwarzwalddorf Nordstetten stammenden Berthold Auerbach (1812—82), der sich in seiner Flugschrift „Das Judentum und die neueste Litteratur" (1836) ganz dem jungen Deutschland angeschlossen hatte, statt in Tendenzromanen („Spinoza", 1837; „Dichter und Kaufmann") sich in novellistischen Schilderungen der badischen Bauern zu versuchen. 1843 begann Auerbach seine „Schwarzwälder Dorfgeschichten", von denen „Barfüßele" (1856) den größten Erfolg bei den Lesern, die gekünstelte „Frau Professor" als Birch-Pfeiffersches Rührstück „Dorf und Stadt" auch auf der Bühne fand. Der Wert der einzelnen und später unter Wiederholung leidenden Dorfgeschichten ist ein sehr ungleicher, aber manche, wie die vom Brandstifter „Diethelm von Buchberg" und vom „Josef im Schnee", sind psychologisch wahr und ergreifend durchgeführt. Im allgemeinen liebt es Auerbach, den Stoff zu sehr zu veredeln und selbst die Bauern von spinozistischer Weisheit nicht unberührt zu lassen. Er schreibt als Schriftsteller bewußt für die Unterhaltung der Gebildeten vom Volke, während Jeremias Gotthelf (Albert Bitzius, 1797—1854), schon durch seinen Beruf mitten im Volke stehend, zu dessen eigener Belehrung erzählt, wie „Uli der Knecht" (1841) durch Tüchtigkeit emporgekommen, und wie es „Uli dem Pächter" (1849) ergangen. Der derb dreinfahrende Gotthelf kümmert sich nicht um ästhetische Forderungen, während bei Auerbach alles schön

gerundet und durchgearbeitet erscheint. Die Dorfgeschichte hat sich vom Schwarzwald über mehrere deutsche Stämme verbreitet und vielfach mit der Dialektdichtung berührt. Ihren Hauptsitz behielt sie indessen in Süddeutschland. In München schrieb Melchior Meyr „Erzählungen aus dem Ries" (1856), Hermann Theodor von Schmid (1815—80), dem im „Kanzler von Tirol" (1862) auch eine gute Leistung im historischen Romane glückte, oberbayrische Bauerngeschichten, worin ihm wieder Maximilian Schmidt („Volkserzählungen aus dem bayrischen Wald", 1863) und Ludwig Ganghofer folgten. Hermann von Schmid war es auch, der im Münchener Volkstheater am Gärtnerplatz der Bauernkomödie, für die er nach Anzengrubers Vorbild eine Reihe seiner Dorfgeschichten dramatisierte, eine eigene Heimstätte schuf. Von ihr aus durchzogen erst „die Münchner", dann die 1892 gebildete Truppe des „Schlierseer Bauerntheaters" mit den oberbayrischen und österreichischen Bauerndramen erfolgreich Deutschland und Amerika.

Dem ständig anwachsenden Verlangen nach naturtreuer, unverschönerter Wiedergabe der Wirklichkeit vermochten Auerbachs Bauern und ihre Erlebnisse nicht mehr zu genügen. Der steiermärkische Bauernsohn Petri Kettenfeier Rosegger (geboren 1843 zu Alpl bei Krieglach) dagegen, der jahrelang als Schneiderlehrling von einem Bauerngehöft zum anderen gewandert war, ehe er 1864 durch Einsendungen an die Grazer Tagespost auf sein Talent aufmerksam machte, war wirklich ein „Naturdichter", so ursprünglich in seinem „Buch der Novellen" („Aus Wäldern und Bergen", 1875) wie einst Robert Burns in seinen Liedern aus dem schottischen Hochland. Er weiß „das Volksleben" der grünen Steiermark so anschaulich zu schildern, daß man alle die trutzigen Gestalten seiner „Waldheimat" zu erblicken glaubt, wie wir auf des Tirolers Franz Defreggers Bildern den lustigen Tanz auf der Alm und Andreas Hofers Kampfgenossen vor Augen sehen. Seit 1876 gibt Rosegger in Graz das im besten Sinne volkstümliche Unterhaltungsblatt „Heimgarten" heraus. In Erzählungen aus dem Tiroler Aufstand („Peter Mayr", 1893) hat er den historischen Roman und die Dorfgeschichte geschickt zu verbinden gewußt. Der verzweifelte Kampf des seine Väterscholle gegen die moderne Spekulation verteidigenden Bauers in „Jakob der Letzte" und die tragische Tiefe des „Gottsuchers" (1883), die rührende Gestalt und das stille, segensreiche Wirken des „Waldschulmeisters" (1875), „Das ewige Licht" (1896) sind die besten unter Roseggers zahlreichen Werken. In so enggezogenem Kreis seine Schriften sich bewegen, so viel enthalten sie doch des allgemein Menschlichen, das sich überall wiederholt, wo Menschen emporstrebend sich entwickeln. Rosegger ist eine Natur und zwingt dadurch den Leser zum Miterleben und Mitempfinden.

Auch Ludwig Anzengruber (1839—89), der erst der Reihe nach Kaufmann, Schauspieler, Polizeibeamter war, ehe er 1872, veranlaßt durch die altkatholische Bewegung, sein Volksstück „Der Pfarrer von Kirchfeld" schrieb, hat sich nach seinen Bühnenerfolgen auf Roseggers Gebiete versucht, aber der Erzähler Anzengruber ist dem Dramatiker nicht voll ebenbürtig.

Daß Anzengruber trotz seiner Geburt und Erziehung in der Stadt Wien das Bauernleben in- und auswendig kennt, zeigen die tiefernsten Volksstücke „Der Gwissenswurm" (1874), „Fleck auf der Ehr'", „Meineidbauer" ebenso wie der heitere „Doppelselbstmord" und der aristophanische Humor, mit dem Anzengruber die Weiber der „Kreuzelschreiber" (1872) ihre Männer zum Zurückweichen vor des Pfarrers Willen zwingen läßt. Aus der Wirklichkeit und verständnisvollsten Beobachtung heraus sind seine Bauerndramen wie Bauerngeschichten mit sicherer Technik geschrieben. Mit den voll entwickelten Dramen verglichen, nehmen sich aber die Erzählungen („Letzte Dorfgänge") nur wie Skizzen und Studienblätter aus. Der österreichische Dichter selbst hat Auerbach und Hebel als seine Vormänner bezeichnet. Sein Zusammenhang mit dem alten Wiener Volksstück wird in Komödien wie „Das vierte Gebot" (1878), „Brave Leut' vom Grund" (1879) klar erkennbar. Wie Raimund trug auch Anzengruber eine unglückliche Liebe zur höheren Tragödie still in sich. Und doch hat er mit seinen volkstümlichen, realistischen Bauernstücken, die nach echter Volksdramenart einen aufklärerischen, moralisierenden Zug enthalten, ihn aber aus der Handlung selbst hervorgehen lassen, nicht undichterisch aufdrängen, dem deutschen Drama mehr gegeben als Wilbrandt und Wildenbruch zusammen mit allen ihren Tragödien. In Anzengrubers Dramen wirkt die Naturwahrheit und kräftige Gesundheit wie in Reuters und Kellers Dichtungen.

Wenn der Lyriker Wilhelm Arent 1897 den Heimatboden als die Grundlage einer der Wahrheit dienenden Kunst forderte, so ist dies im gemütvollen Realismus Reuters und Kellers, Roseggers und Anzengrubers bereits längst zur That geworden. Hatte Freytag die Wirklichkeit sozialer Verhältnisse zum Gegenstand der Dichtung gemacht, so hat Wilhelm Heinrich Riehl (geboren 1823 zu Biebrich) in seiner „Naturgeschichte des Volks" (1851—69) und seinem Volksbild „Die Pfälzer" gegenüber der jede

Eigenart verwischenden allgemeinen Bildung auf das unverfälschte Wesen des Volkes und die Stammessonderheit als die Grundlage der Kultur hingewiesen und damit auch der Dichtung fördernde Hilfsmittel an die Hand gegeben. Als Professor der Kulturgeschichte in München führte sich Riehl (gest. 1897) mit den zwar etwas holzschnittmäßig steifen, doch unterhaltend belehrenden „kulturgeschichtlichen Novellen" (1856) in den Münchener Dichterkreis ein.

Gleichzeitig trug man sich während der fünfziger Jahre in München und in Weimar mit Wünschen und Plänen, der deutschen Dichtung wieder wie in der Goethe-Schillerzeit einen Mittelpunkt zu schaffen.

In Weimar war Franz Liszt, der, seiner Virtuosenfahrten müde, sich 1848 als Kapellmeister in die kleine Residenzstadt zurückgezogen hatte, der Träger dieses Gedankens, den er 1851 in seinem geistvollen Buch „De la Fondation-Goethe à Weimar" entwickelte. Im Lisztischen Kreise auf der Altenburg, in dem Hoffmann von Fallersleben sieben Jahre von seinem Wanderleben ausruhte, das „Weimarische Jahrbuch" gründete und dankbar seine „Lieder aus Weimar" sang (1854), fand Hebbel „eine so gediegene allgemeine Bildung" und so gründliches Verständnis für seine Dichtung wie nirgends in Deutschland. Wie seit dem Wagnis der ersten „Lohengrin"-Aufführung (28. August 1850) Liszts Streben darauf gerichtet war, Wagner nach Weimar zu ziehen und mit der Festaufführung des Nibelungenringes an klassischer Stätte der neuen dramatisch-musikalischen Kunst ihre Heimat zu schaffen, so wollte er auch Hebbel für Weimar gewinnen. Roquette hat seine wiederholte Einkehr in der Altenburg und das „geistreich bewegte Leben der kleinen Lisztschen Hofhaltung" geschildert. Schon 1855 ward die Dichtung der „Legende der heiligen Elisabeth" zwischen Liszt und Roquette besprochen. Zu langjährigem Aufenthalt in Weimar wurden erst durch die 1859 gegründete Schillerstiftung der Reihe nach Gutzkow, Julius Grosse („Das Volkramslied", 1889) und andere Dichter bestimmt. Durch Liszt dagegen festgehalten waren in den fünfziger Jahren in Weimar Hans von Bülow, der in seinen scharfen Kritiken und Charakteristiken Schumanns schriftstellerische Thätigkeit fortsetzte, Adolf Stern, der spätere Dresdener Litterarhistoriker und Verfasser gediegener historischer Romane, dessen erste epische Versuche Hebbel aufmunternd begrüßte, und der Mainzer Peter Cornelius (1824—74), dessen tiefempfundene, in weichem Rhythmus dahinfließende „Gedichte" erst 1890 von Stern gesammelt wurden. Die Leitung des Theaters aber war auf Liszts Rat 1857 Dingelstedt anvertraut worden, der 1864 auf der Weimarer Bühne Schillers Idee einer Gesamtaufführung von Shakespeares Königsdramen endlich verwirklichte. Wie Dingelstedt aber Hebbel von Weimar fern zu halten suchte, so verschuldeten seine Winkelzüge 1858 den Durchfall des von Cornelius gedichteten und komponierten „Barbier von Bagdad", einer der feinsten komischen Opern, die seit Mozarts „Figaro" geschrieben worden waren. Damit fand auch Liszts Planen und Wirken ein vorzeitiges Ende. Der Hauptschauplatz des Kampfes um das neue musikalische Drama, der in den fünfziger Jahren Weimar gewesen, wurde mit Wagners Berufung durch König Ludwig II. 1864 nach München verlegt.

Ein „Jahrbuch des Vereins für deutsche Dichtkunst in München" hatte Hermann von Schmid bereits 1850 veranstaltet. Allein in dieser Sammlung „Von der Isar" war der Wille besser als das künstlerische Vermögen. Erst das 1862 von Emanuel Geibel herausgegebene „Münchner Dichterbuch", dem nach zwanzig Jahren Paul Heyse ein „Neues Münchner Dichterbuch" folgen ließ, zeigt jene Schar teils einheimischer, in der Mehrzahl aber von auswärts nach München gezogener, zum Teil befreundeter Dichter, die trotz der Verschiedenheit, selbst Gegensätzlichkeit der einzelnen als der Münchener Dichterkreis eine feste Gruppe bilden. Ja manche ihrer Mitglieder nehmen wie Scheffel und Dahn im Geschichtsroman, Heyse in der Novellendichtung, Kobell für die Dialektpoesie eine so führende Stellung ein, daß für die litterargeschichtliche Betrachtung an die Münchener Dichterschule sich auch Schriftsteller anreihen, die äußerlich in keinem Zusammenhang mit ihr stehen.

Wie Ludwig I. seine Hauptstadt zum Mittelpunkt der deutschen Kunst gemacht hatte, so wollte sein Sohn und Nachfolger Max II. Wissenschaft und Dichtung fördern. Die 1858 von ihm ins Leben gerufene „Historische Kommission", an deren ersten Jahresversammlungen Jakob Grimm teilnahm, und deren Vorsitz Leopold von Ranke führte, hat zur Entwickelung der Geschichtsstudien wesentlich beigetragen.

In der 1875 begründeten „Allgemeinen deutschen Biographie" schuf die historische Kommission ein Werk, dessen Herstellung Lotte Schiller bereits 1813 beim Lesen des „Dictionnaire biographique" als eine Ehrenpflicht der Nation wünschte. Schon im Anfang des 19. Jahrhunderts war einmal durch Berufungen aus Norddeutschland, der Philosophen Jacobi, Schelling und Niethammer, des bis 1860 segensreich wirkenden Philologen Friedrich Thiersch und des Kriminalisten Anselm von Feuerbach, dem geistigen Leben Bayerns neue Anregung zugeführt worden. Der Vorgang wiederholte sich in den fünfziger Jahren durch die Berufung Liebigs und Sybels, der Juristen Bluntschli und Windscheid. Für die Dichtung entscheidend aber war es, daß 1852 Geibel der königlichen Einladung nach München folgte. Schon im Jahre vorher war Dingelstedt Intendant der Hofbühnen geworden. 1854 wurde der vielgereiste Hannoveraner Friedrich Bodenstedt (1819—92), der im Kaukasus Vorbilder für die allbeliebten Lieder und Sprüche seines „Mirza Schaffy" gefunden hatte, nach München berufen.

Die Freundschaft für Geibel zog den Berliner Paul Heyse in die bayerische Hauptstadt, die ihn wie Adolf Friedrich von Schack, der von dem genialen Münchener Architekten Gedon sich das Haus für seine „Gemäldesammlung" (1881) bauen ließ, dann dauernd festhielt. Graf Schack hat in seinen inhaltreichen und vornehm gehaltenen Aufzeichnungen („Ein halbes Jahrhundert", 1888) über des Königs Stellung zu seiner dichterisch-gelehrten Tafelrunde erzählt, Felix Dahn im allzu formlosen Geplauder seiner „Erinnerungen" (1890—95) manches beigebracht über die von Geibel gegründete und beherrschte Poetengesellschaft „Die Krokodile", denen Geibels „Lustiger Musikante" und „Krokodilromanze" den Namen gegeben hat. Während ein Teil der bayerischen Dichter sich dem Geibelschen Kreise gegenüber zurückhielt, vertrat Dahn mit seinen nächsten Freunden Viktor Scheffel und Wilhelm Hertz (geboren 1835 zu Stuttgart) unter den „Krokodilen" das süddeutsche Element.

Wie Geibel (geboren am 18. Oktober 1815 zu Lübeck) noch 1875 im „Klassischen Liederbuch" seine Übersetzungen aus griechischen und römischen Lyrikern zusammenstellte, so war er 1840 gemeinsam mit seinem Reisegenossen durch das Ägäische Inselmeer, Ernst Curtius, zuerst mit „Übersetzungen aus griechischen Dichtern" („Klassische Studien") hervorgetreten. Der fast dreijährige Aufenthalt in Athen hatte dem jungen Lyriker „Platens Vermächtnis", Schönheit und Formvollendung der Dichtung, zur Herzensaufgabe gemacht. Er hielt „die eigene Ehre verpfändet", ein Häuflein Dichter im Schatten von Platens Fahne zu sammeln. So gesinnt, ließ er 1840 die erste Sammlung eigener „Gedichte", gereift im klaren Denken und nun völliger Meister von Ausdruck und Form, 1848 die „Juniuslieder" erscheinen. In dem autobiographischen „Buch Elegien" wie in den „Spätherbstblättern" (1877), denen 1896 noch verschiedenartige „Gedichte aus dem Nachlaß" folgten, zeigt der seit 1867 wieder in seine Vaterstadt Zurückgekehrte noch die gleiche Tiefe der Empfindung, den hohen Sinn und das Schönheitsgefühl, die seine ganze Dichtung charakterisieren. Zu Lübeck ist er am 6. April 1884 nach langem Siechtum gestorben.

Die Anhänger Heines suchten Geibels Dichtung als „Backfischlyrik" geringschätzigem Spotte preiszugeben. Allein schon ein Blick auf Geibels vaterländische Gedichte offenbart das selbst in wirrer Zeit männlich feste und klare Wesen des christlich-frommen Sängers. Wohl hat er, dem nur ein kurzes Eheglück beschert war („Ada. Tagebuchblätter"), viel von Liebe gesungen, aber seine Lyrik tönt eben „von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt, von allem Hohen, was Menschenherz erhebt". Von der frischen Wanderlust aus seinen Bonner Studententagen („Der Mai ist gekommen") bis zu den Schillerschen Distichen im „Buch der Betrachtung", von der im Volkston gehaltenen Ballade vom schuldbeladenen Hansaadmiral Johannes Wittenborg bis zu dem vielgesungenen Sehnsuchtslied des spanischen Zigeunerknaben beherrscht er alle Töne der Lyrik. „Ein Echo voll Musik", wie es sein Wunsch war, konnte er „dem Volk der Deutschen hinterlassen", dem er sich für sein eigen Wesen verpflichtet fühlte „wie das Blatt dem Baume". Neben dem Balladendichter Uhland steht Geibel ebenbürtig als Liedersänger. Mit den schwäbischen Dichtern teilt aber Geibel und vielleicht mit Ausnahme Heyses der ganze Münchener Dichterkreis den Mangel an eigentlich dramatischer Begabung. Geibels akademisch geglättetes Trauerspiel „Brunhild" (1857) zeigt ihn zum Nibelungen-Dramatiker ebensowenig berufen, wie seine epischen Ansätze mit Ausnahme des psychologischen Monologs „Judas Ischarioth", seines kraftvoll tiefsten Werkes, auch keinen erzählenden Dichter verraten. Als Lyriker dagegen hat er mit seinen sinnigen und gefühlsechten Liedern, seiner reinen, edlen Sprache selbst ein Bestes gegeben und auch auf andere fördernd eingewirkt.

Unter Geibels unmittelbarer Leitung stehen der in trauriger Geistesumnachtung endende Züricher **Heinrich Leuthold** (1827—79), der von Geibel erst entdeckte bayerische Militärarzt **Hermann Lingg** (geb. 1820 zu Lindau) und in seinen lyrischen Gedichten, von denen das „Münchner Dichterbuch" Proben brachte, der von 1851—69 in München journalistisch thätige, äußerst fruchtbare Erzähler, Dramatiker und Epiker **Julius Grosse** (geb. 1828 zu Erfurt).

Die Formenreinheit Geibels teilt allerdings nur Leuthold, der mit ihm gemeinsam aus französischen Lyrikern übersetzte, in seinen Liedern, Ghaselen und den trotz der antiken Gestalt unmittelbar ergreifenden Oden. Lingg dagegen wirkt durch die scharfgeprägte Auffassung und gedankenreiche Durchführung seiner packenden Stoffe („Attilas Schwert", „Nomadenzug"). Durch Geibels „Vorrede" wurde die allgemeine Aufmerksamkeit schon 1854 auf Linggs „Gedichte", den „vollberechtigten Erguß einer ursprünglichen Dichternatur", gelenkt, während sie Leuthold sich erst zuwendete, als in seinem Todesjahr seine zerstreuten „Gedichte" endlich zum erstenmal gesammelt erschienen. Der unruhig begehrende Sinn, schwer verträgliches Selbstgefühl und düstere Leidenschaft geben Leutholds lyrischer Poesie einen stark persönlichen Charakter. Er hat viel gesehen und bitter Schmerzliches erfahren. Das alles spiegelt sich in seinen Liedern wider, denen auch scharfer Humor nicht fehlt. Das persönliche Empfinden des Lyrikers herrscht auch in seiner „Penthesilea" vor, die den von Kleist dramatisierten Sagenstoff in epischen Strophen behandelt. Zu einem weitangelegten Epos faßte Lingg den gewagten Entschluß. Die glänzend schwungvollen Ottaverimen seiner „**Völkerwanderung**" (1865—68) können aber trotz vieler Schönheiten, farbenprächtiger Schilderungen im einzelnen doch das Vergreifen in dem durchaus zersplitternden Stoff nicht gutmachen.

Da Scheffel seinen „Trompeter" schon früher veröffentlicht hatte, so erscheinen neben Lingg als die eigentlichen Epiker des Geibelschen Kreises Wilhelm Hertz und Graf Schack.

Hertz, Professor der Germanistik am Münchener Polytechnikum, hat schon in seinem Beitrag zu Geibels Dichterbuch („Hugdietrichs Brautfahrt") Simrocks Bemühen um Wiedergewinnung altdeutscher Sagenstoffe mit echt dichterischem Empfinden und feinsinniger Gewandtheit fortgesetzt. In seiner ergänzenden Neubearbeitung von Gottfrieds von Straßburg „Tristan und Isolde" (1877) und der launigen Koboldsage vom „Bruder Rausch" (1882) hat er, wie Gottfried selbst einst von einem Sangesgenossen rühmte, seinen Redefluß so klar und lieblich durchfärbet und durchzieret, daß er vor allen Übersetzern mittelhochdeutscher Gedichte Kranz und Lorbeerzweig davonträgt. Doch auch in eigenen Gedichten, vor allen dem Cyklus „Den Manen meines Bruders", findet der verschlossene Dichter für eine seltene Tiefe des Empfindens und frei gefestigte Weltanschauung den stets kunstvollendeten und ergreifenden Ausdruck. Bei **Schack** dagegen tritt die Empfindung zurück hinter dem übergroßen Reichtum der Anschauungen und Eindrücke, die der Vielgereiste und Belesene beim Besuche Spaniens und Ägyptens, dem Studium der Natur- und Weltgeschichte, aller Litteraturen und der bildenden Künste in sich aufgenommen hat.

Der 1815 zu Schwerin geborene, 1894 in Rom gestorbene Edelmann war in einer so glücklichen äußeren Lage wie kaum ein anderer deutscher Dichter. Aber gerade für ihn bedurfte es besonderer Thatkraft und der ganzen ihm eigenen Begeisterung für alles Schöne und Große in Geschichte und Kunst, um in seinen Gesellschaftskreisen, als Legationssekretär in Frankfurt und an Fürstenhöfen, sich mit solchem Eifer ernsten Sprach- und Litteraturstudien hinzugeben. Seine zahlreichen Übersetzungen aus morgen- und abendländischen Litteraturen, vor allen die Verdeutschung von Firdusis persischem Nationalepos (1851), seine Geschichte des spanischen Dramas, des sizilianischen Normannenreichs, der arabischen Kultur in Spanien und Sizilien wie die drei Sammlungen philosophisch-litterargeschichtlicher Essays („Pandora", „Mosaik", „Perspektiven", 1890—94) zeigen, mit welch sittlichem Ernst der religiös und politisch frei gesinnte Graf seine Arbeiten unternahm. Und wie in eigener Ausübung von Studien und Dichtung, so hat Schack als kunstsinniger Gemäldesammler durch Unterstützung vielversprechender Anfänger (Lenbach, Böcklin) wie von ihren Zeitgenossen verkannter Meister (Genelli, Preller, des auf einsamer Höhe stehenden Anselm Feuerbach) seinen Standesgenossen ein in Deutschland leider unerhörtes Beispiel gegeben. Das Gepräge der universellsten Geistesbildung ihres Urhebers tragen nun auch Schacks Dichtungen, die gedankenschweren „Weihgesänge" und „Lotosblätter" wie die großartigen Geschichtsbilder seiner Balladen („Die Athener in Syrakus"). Er führt in den „**Nächten des Orients**" (1872) den Europamüden durch alle Zeitalter, um den Unzufriedenen zu belehren, wie leidvoll die Menschheit auch in den Glanzzeiten des Perikleischen Athens und der Renaissance gerungen hat, und verwickelt in den Stanzen seiner komischen

Epen („Durch alle Wetter") mit übersprudelnder Reimgewandtheit die Primadonna in die tollsten amerikanischen und italienischen Abenteuer. Der Kenner des Dramas baut tadellose, vornehme Trauerspiele („Die Pisaner", 1872; „Timandra", 1880), denen nur die nötige dramatische Leidenschaft fehlt, weiß in den Versen der „Episoden" und „Tag- und Nachtstücke" Geschichtsbilder aus allen Zeiten mit feinem Sinne lebensvoll zu entwerfen und deutet in dem vollendet schönen Epos „Die Plejaden" (1881) im Kampf der Hellenen gegen die Perser feinfühlig auf den großen deutschen Einigungskampf von 1870 hin.

Graf Schacks aus edelster Gesinnung und vollendeter Humanität geflossene Werke sind ein wertvoller Bestandteil unserer neueren Litteratur. Sie sind geeignet, in künstlerischem Sinne bildend einzuwirken. Allein wie vollberechtigt solche bewußte Kunstdichtung auch ist, gerade ihr gegenüber fühlt man auch wieder, daß der hingehauchte lyrische Naturlaut des schlichten Volksliedes, der ungeschmückte Ausdruck des einfachen Empfindens durch keine Kunstpoesie völlig ersetzt werden kann. Es ist freilich, mit der Weite von Schacks Bildungskreis und Heyses vielseitiger Begabung verglichen, ein beschränktes Gebiet, aber auf ihm ist Martin Greif Meister.

In Speyer 1839 geboren, hat Greif als bayerischer Artillerieleutnant den Feldzug von 1866 mitgemacht; seitdem lebt er in München. Seine „Gedichte" haben seit ihrem ersten Erscheinen (1868) eine langsam, aber ständig weiterwerbende Kraft bewährt. Auch als Dramatiker hat er mit seinem „Prinz Eugen", einer Hohenstaufentrilogie und der „Francesca da Rimini" (1892) an mehreren Bühnen Erfolge erzielt. In seinen Gedichten treffen wir freie Rhythmen, unter ihnen den schönen Hymnus auf den unglücklichen Bayernkönig Ludwig II., an Schillers Form erinnernde Distichen („Feuerbestattung") und scharfe Sinngedichte. Aber seine Stellung in der Litteraturgeschichte hat Greif als „elementarer Lyriker" inne. Gegenüber dem epigrammatischen Zuge, den Heines Nachahmer der deutschen Lyrik aufdrängten, vertritt Greif die ungetrübte Empfindung, wie sie das echte Volkslied kennzeichnet. Ein schüchternes, treuherziges Kindergemüt bringt der weltfremde Dichter der Natur entgegen. Mit wenigen, doch klar anschaulichen Zügen stellt er das Naturbild oder -bildchen uns vor Auge und Gemüt, so wie es seinem eigenen Empfinden sich eingeprägt hat. Mit dem Ausdruck des Gefühls hält er zurück; das läßt er, wie das Volkslied pflegt, halb erraten. Doch aus der Stimmung heraus spricht zu uns des Dichters reines Empfinden.

Aus dem Vorstellungskreise des Volkes selbst heraus und in seiner eigenen Mundart hat zuerst der Münchener Mineralogieprofessor Franz von Kobell (1803—82) gedichtet und der einst von Hebel eröffneten mundartlichen Dichtung sowohl einen weiteren Leserkreis erworben als auch unter den Dichtern Schule gemacht.

Wie Kobell selbst einer von Mannheim nach München eingewanderten Malerfamilie entstammte, so hat er zugleich in pfälzischer und der von Schmeller bereits wissenschaftlich durchforschten oberbayerischen Mundart gedichtet (1843 und 1839). Wenn Kobells Schüler, der Münchener Archivar Karl Stieler (1842—85), mit seinen drei den „Bergbleameln" (1865) folgenden Sammlungen oberbayerischer Gedichte („Weil's mi freut!", 1876; „Habt's a Schneid!"; „Um Sunnawend'", 1878) in Norddeutschland bekannter geworden ist als sein Meister selbst, so ist doch Kobells Dialektpoesie die weitaus naivere. Stieler denkt bei seiner Wiedergabe der humorvollen Situationen und urwüchsigen Kraftworte schon an das gebildete Leserpublikum, das darüber lachen will, gelegentlich auch davon gerührt sein soll. Der selber über ein tüchtiges Maß gesunder Grobheit verfügende Gamsenjager Kobell sammelte ursprünglich in der That für die Sennerinnen, Holzknechte und Jägerburschen seine „Schnadahüpfl", diese auf uralten Brauch zurückgehenden vierzeiligen Trutz- und Spottverse, die in den Alpen einer dem anderen in launigem Frohmut entgegensingt. Dagegen kann sich wieder Kobell als hochdeutscher Dichter nicht mit Stieler messen, dessen zwei Bände „Hochlandlieder" die an seinem heimischen, lieblich-trauten Tegernsee erlebten Eindrücke unter dem litterarischen Einfluß von Scheffels Liedern reizvoll gestalten. Und Stielers letztes Werk: „Ein Winter-Idyll" (1885), erzählt voll gedrängter Innigkeit der Empfindung, in schlichter, rührender Schönheit aus dem eigenen, so früh endenden Dichter- und Liebesleben. An Stieler schließen sich wieder Wilhelm Zipperer und der Opernsänger Heinrich Zeller mit humoristischen oberbayerischen, Adolf Grimminger („Lug-ins-Land", 1873) als Zeuge der neueren schwäbischen Dialektdichtung an.

Den durch Arnolds „Pfingstmontag" begründeten Ruhm der elsässischen Dialektdichtung hat der um das Deutschtum in seiner Heimat so hochverdiente, treffliche Straßburger August Stöber (1808—84)

erneut. Im zweiten „Münchner Dichterbuch" selbst ist sie gut vertreten durch den Straßburger Ludwig Schneegans, dem im „Weg zum Frieden" (1874) eine kulturgeschichtlich wie dramatisch wirksame Darstellung von Molières Ende gelungen ist (sein Trauerspiel „Tristan" 1865). Der schlesischen Gedichte Holteis wie der plattdeutschen Groths und Reuters ward bereits gedacht (vgl. S. 682 und 723). Frankfurt a. M., das aus seiner reichsstädtischen Zeit die Vorliebe für Karl Malß' kulturgeschichtlich wertvolles Lustspiel „Der Bürgerkapitän" (1821) bewahrt hat, fand in Friedrich Stoltze (1816—91) einen Lokaldichter, der sowohl in eigenen mundartlichen Zeitschriften (1866 unterdrückt) wie in Gedichten (1864) und Novellen die besondere Eigenart seiner Stadtgenossen mit derberen Mitteln als Malß' „Volkstheater" (1849), doch mit unwiderstehlicher Komik zu schildern verstand. Für die Geschichte der neueren humoristischen und satirischen Dichtung in Deutschland sind, wie schon Vischer hervorhob, von besonderer Wichtigkeit die Münchener „Fliegenden Blätter" und der die politischen Vorgänge begleitende Berliner „Kladderadatsch", die ersteren 1844, der letztere 1848 begründet. Wie schon Kobell für seine „Schnadahüpfeln und Sprüchln" die Zeichnungen seines Freundes Graf Franz Pocci, des Dichters des Münchener Kasperl-(Marionetten-) Theaters, zu Hilfe nahm, so beruhen auch die Witzblätter auf der Verbindung von humoristischer Dichtung und Karikaturzeichnung. Zugleich bietet der „Kladderadatsch" dem Berliner Witz und Dialekt, die in Julius Stindes „Familie Buchholz" (1879) sich mit so außergewöhnlichem Erfolg bethätigten, das Münchener humoristische Blatt der oberbayerischen und schwäbischen wie der durch Edwin Bormann vertretenen sächsischen Dialektdichtung gern gesuchte Unterkunft.

Der mundartlichen Dichtung brachte auch Joseph Viktor Scheffel, ein treuer Mitarbeiter der „Fliegenden Blätter", an Hebels hundertjährigem Geburtstag einen Festgruß dar. Und wie Scheffel seine zwei berühmtesten Dichtungen, den epischen Sang vom „Trompeter von Säckingen" und den historischen Roman „Ekkehard", auf uralt alemannischem Boden spielen läßt, so verdankt der am 26. Februar 1826 zu Karlsruhe geborene, sechzigjährig auf seinem Landsitz Radolfzell am Bodensee gestorbene Poet seiner alemannischen Stammesart den urfrischen Humor, die Gesundheit und gemütvolle Tiefe seiner Dichtung.

Ein Maler, meinte Scheffel selbst, hätte er „nach Naturanlage und Neigung werden sollen. Erziehung und Verhältnisse wendeten zum Dienst der Justiz, die unerfüllte Sehnsucht nach der bildenden Kunst und die Öde meines mechanischen Berufes riefen in ihrem Zusammenwirken die Poesie wach". Allein weder während dem Heidelberger und Münchener Studenten das schwere Corpus juris wie Alpdruck und Mühlstein Herz und Magen beschwerte, noch zur Zeit des Referendardienstes in Säckingen erwachte ihm die von der anmutig dichtenden Mutter — Josephine Scheffels „Gedichte" wurden 1892 gesammelt — ererbte Sangesgabe. Als Maler war Meister Josephus 1852 nach Welschland gezogen, und von fröhlichem Künstlertreiben melden die Lieder aus Olevano, während er dem Heidelberger Freundeskreis, dem „wohllöblichen Engeren", launige Prosa-„Episteln" und verschiedenen Zeitungen selbstillustrierte „Reisebilder" einsandte. Doch am Tibrisstrom stieg wie ein Traum die Geschichte der „stillen, holdseligen Schwarzwaldlieb'" vor ihm auf, jung Werner und schön Margareta samt dem biedern Hiddigeigei, einem würdigen Abkömmling von Hoffmanns Kater Murr (vgl. S. 672). In Sorrent traf der Maler Scheffel mit Heyse zusammen, dann fuhr er hinüber nach Capri, und dort, „auf Don Paganos Dache", ward am 1. Mai 1853 der „Sang vom Oberrhein" vollendet, „rotwangig ungeschliffner Sohn der Berge, Tannzweig auf dem schlichten Strohhut", die volkstümlichste Erzählung der deutschen Litteratur. Ledig alles klassischen Ballastes, mit dem das komische Epos so lange sich geschleppt hatte, sprudeln die vierfüßigen Trochäen dahin, zwischen die hinein bald innig und ernst, bald übermütig heiter die Ohr und Herz ergreifenden Lieder von Jugendlust und Liebesleid, schmerzerfahrener Betrachtung und launigem Spotte tönen. Nach seiner Rückkehr dichtete Scheffel für die feuchtfröhlichen Sitzungen des vom Historiker Ludwig Häusser geleiteten Heidelberger „Engeren" die meisten jener urfidelen Lieder von germanischer Trinkfähigkeit (Rodenstein), deren guter Laune selbst Natur- und Kulturgeschichte dienen müssen. Aus dem „Gaudeamus" (1867) widerhallen sie längst von allen deutschen Universitäten, aus jedem frischen Zecherkreis.

Zugleich trat Scheffel aber beim Studium von Pertz' deutschen Geschichtsquellen eine ernstere Aufgabe vor Augen. Ein Stück nationaler Geschichte in der Auffassung des Künstlers durch eine Reihe Gestalten scharf gezeichnet und farbenhell vorbeizuführen, „also daß im Leben und Ringen und Leiden der Einzelnen zugleich der Inhalt des Zeitraums sich wie zum Spiegelbild zusammenfaßt", bezeichnete er im

Vorwort des „Ekkehard" (Februar 1855) als Ziel des historischen Romans. Wie das ihm selbst in seiner „Geschichte aus dem 10. Jahrhundert" gelungen ist, im Klosterleben und Ungarnkampf, Herzogin Hadwigs Liebessehnen auf dem Hohen Twiel und des flüchtigen Mönchs und Waltharilied-Dichters Gesundung auf der Säntisalpe, in der Kindergeschichte von Audifax und Hadumoth, daran wird sich trotz aller Geschmackswandlung auch künftig noch manches heranwachsende Lesergeschlecht dankbar erfreuen. Scheffels weitere Romanpläne gerieten ins Stocken, als ihm während seines Verweilens im Geibelschen Dichterkreis zu München seine Schwester Maria starb, deren Andenken die kleine Erzählung „Hugideo" geweiht ist. Die Mißhelligkeiten seiner bald zur Trennung führenden Ehe waren wenig geeignet, die alte Schaffensfreudigkeit wieder aufkommen zu lassen. Die Scheffel als fürstenbergischem Bibliothekar zu Donaueschingen obliegende Katalogisierung altdeutscher Handschriften machte den Dichter aber immer heimischer in der deutschen Vorzeit. Und wenn auch die Romane, die er um die Wartburg wie um das Tiroler Schloß Runkelstein weben wollte, zerflatterten, so erschloß bei längerer Zurückgezogenheit auf der Wartburg doch „Frau Aventiure" (1863) dem epischen Lyriker die Zeit, in der Wolfram von Eschenbach und Walter von der Vogelweide die Gäste des hochgemuten Thüringer Landgrafen waren, die Sage den Nibelungendichter Ofterdingen den „Sängerkrieg auf der Wartburg" bestehen läßt, auf der „noch in der Silberwiege still" die heilige Elisabeth dort lächelte. Wie die stimmungskräftige Kreuzfahrernovelle „Juniperus" (1868) einen begrenzten Ausschnitt aus jenen Tagen gibt, so spiegelt sich in den Liederkreisen der „Aventiure" die ganze Minnesingerzeit. Neben den freien Rhythmen der „Bergpsalmen" (1870), dem stolzen Ausdruck persönlichsten Naturempfindens, bildet „Frau Aventiure" Scheffels kunstvollendetste Leistung.

Seinen strengen Kunstsinn bewährte der zurückhaltende Scheffel auch darin, daß er für jede von ihm gepflegte Dichtungsart nur ein einziges Muster aufstellte, ohne sich durch den Erfolg zu Wiederholungen verleiten zu lassen. Um so mehr zog jedes seiner größeren Werke einen Kreis von Nachahmungen durch andere um sich.

Vor allen für jene Nachahmer Scheffels, welche die mittelalterliche Einkleidung der „Aventiure" mit dem Trinklied des „Gaudeamus" zu verschmelzen suchten, hat Paul Heyse den Spottnamen der „Butzenscheibenlyrik" geprägt. Ihr erfolgreichster Vertreter ist Julius Wolff (geboren zu Quedlinburg 1834), der durch seine Teilnahme am Feldzug von 1870 gezwungen ward, für den Verlust seiner kaufmännischen Stellung sich als Schriftsteller in Berlin eine neue Existenz zu gründen. In seinem „Eulenspiegel" (1875), dem epischen „Wilden Jäger" und „Rattenfänger von Hameln", in des Rattenfängers Liedern (1881) wie in seinem größeren epischen Versuch, dem Minnesang „Tannhäuser" (1880), und dem historischen Roman „Der Sülfmeister" ist die äußere Nachahmung Scheffels unverkennbar. Mit der Mode schwimmt und sinkt Wolffs leichtes Schifflein. Über weit mehr eigenen Humor und echte Frische verfügten der an Hertz' Erzählungskunst erinnernde Berner Dichter Joseph Viktor Widmann („Jung und Alt", 1894) und der Thüringer Rudolf Baumbach (geboren 1842) in seinen „Liedern eines fahrenden Gesellen" (1878), reizend launigen „Märchen" und der Novelle „Truggold", die heiter anmutig das pedantische Schuldrama des 17. Jahrhunderts und alchimistischen Aberglauben ironisiert. Obwohl Baumbach schon 1867 in Triest eine neue Heimat gefunden, hat er noch 1880 in „Frau Holde" eine thüringische Sage mit dem erquickenden Waldeshauch seiner Heimat innig belebt.

Zu den unter Scheffels Einfluß stehenden Dichtern gehört auch der westfälische Arzt Friedrich Wilhelm Weber (1813—94). Erst der Fünfundsechzigjährige ließ aus seiner Zurückgezogenheit auf Schloß Thienhausen seinen feinsinnigen Übersetzungen das Gedicht „Dreizehnlinden" folgen, in der trochäischen Versform wie in der episch-lyrischen Mischung eine Nachahmung des „Trompeters", in der Schilderung frühmittelalterlichen Klosterlebens ein Gegenstück zu einzelnen Abschnitten des „Ekkehard" und des Freytagschen „Nestes der Zaunkönige". Ein Gegenstück auch durch die streng katholische Gesinnung des als Mitglied der Zentrumspartei dem Reichstag angehörenden Dichters. Die warme Frömmigkeit des liebenswürdigen Dichters ist jedoch frei von jeder konfessionellen Härte. Als Westfale schenkt er seine Teilnahme dem von den Franken bedrängten heidnisch gesinnten Edeling. Bei den wackeren Mönchen von „Dreizehnlinden" findet sein Held Schutz und den christlichen Glauben, bei Karl dem Großen selber das von seinen Gaugrafen unterdrückte Recht. Als zweite epische Erzählung ließ Weber 1892 in Blankversen den „Goliath" ausgehen, eine norwegische Bauerngeschichte aus der Gegenwart von treuer Liebe und Entsagung aus kindlichem Gehorsam, in wortkarger Schlichtheit und Heranziehung nordischer Sagenfülle innig und poesievoll. Mild und weich, aber nicht kraftlos klingt Webers Lied voll Naturempfindens und

liebevoller Charakteristik. Ihre außerordentliche Verbreitung verdanken „Dreizehnlinden“ und „Goliath“ dennoch mehr Wilhelm Webers politischer Parteistellung als ihren dichterischen Vorzügen.

Zur Pflege des ernsten im Gegensatz zum humoristischen Epos fühlte sich in der Mitte der sechziger Jahre Robert Hamerling (1830—89), der einsam stehende und seit Veröffentlichung seines satirischen „Homunculus“ auch „bestgescholtene Poet Österreichs“, berufen.

Die Stationen seiner „Lebenspilgerschaft“ als Knabe in seinem niederösterreichischen Heimatflecken Kirchberg, als Student in Wien, Gymnasiallehrer in Triest und zuletzt als kranker, alter Junggeselle in der Grazer Zurückgezogenheit hat er ein Jahr vor seinem Tode selbst geschildert. Dem ersten lyrischen „Sangesgruß von der Adria“ (1857) sandte er in den episch-lyrischen Strophen der „Venus im Exil“ gleich sein Programm nach: Wahrheit und Schönheit, Geist und Natur sollen nicht als Gegensätze betrachtet werden, sondern im „ganzen vollen, seligen Dasein sinnlich-geistiger Harmonie“ in der Dichtung erscheinen. Diese Ideen kehren wieder in den Betrachtungen des im perikleischen Athen spielenden Romans „Aspasia“ (1876), der mit seiner starken kunstphilosophischen Befrachtung an Wielands pseudogriechische Dichtung mahnt. Hamerlings Erfolg und Ansehen beruht auf den beiden Epen „Ahasverus in Rom“ (1866) und „Der König von Sion“ (1869). In den das neronische Rom schildernden Blankversen wie in den bei jeder Auflage neu gefeilten Hexametern, welche der Wiedertäufer wildphantastisches Treiben in Münster ausmalen, wirkt Hamerling durch Gedankenreichtum, große geschichtliche Auffassung und die scharfen Gegensätze seiner grellen Bilder. Gleich seinem Landsmann Hans Makart, an den seine „Sieben Todsünden“ erinnern, ist Hamerling mehr ein Meister der blendenden Farbe als der vertiefenden Zeichnung. Sein Versuch, das Wirren und Irren der Gegenwart im „modernen Epos Homunculus“ satirisch abzustrafen (1880), ist nur in den ersten Gesängen gelungen. Die Kreuzigung des schlauen Gründers und Königs Munkel durch die von ihm nach Palästina zurückgeführten Juden ist im großen Stile ernster Satire gehalten; die naturwissenschaftlichen Teile zerfließen, und das Ganze ermüdet. In Hamerlings Dichten waltet ein akademischer Zug vor, man fühlt das künstlich Zusammengebrachte. Die dichterische Kraft bleibt zurück hinter der Geschichtskunde und dem hohen Wollen des treu deutsch-national gesinnten Dichters.

Als Schülerin Hamerlings, die durch Verwertung der neueren realistischen Kunstmittel ihren Lehrer vielfach übertrifft, hat die Wiener Dichterin Maria Eugenie delle Grazie in ihrem „Robespierre“ das Bedeutendste geschaffen, was neben Heinrich Harts Epos „Das Lied der Menschheit“ in den letzten Jahren auf epischem Gebiet geleistet worden ist.

Die unverheiratete Maria delle Grazie (geboren 1864 zu Weißkirchen) hatte bereits in ihren „Gedichten“ (1882) und „Italischen Vignetten“ (1892) ihre lyrische Begabung, in ernsten und heiteren Novellen ihr Erzählertalent bekundet, als sie 1894 mit Kraft und Kühnheit in selbständiger, tiefer Auffassung eine Bilderreihe aus der französischen Revolution von den ersten Zuckungen des getretenen Volkes bis zum Tode Robespierres vorführte. Aus dem männlich freien Werke, das in der Ausmalung wilden Sinnentaumels Hamerlings grelle Szenen noch überbietet, würde man nicht auf einen weiblichen Verfasser schließen. Wenn der gleiche religiöse Freimut auch in Jordans und Schacks Dichtungen sich bereits geltend machte, so zeigt die Darstellung der Revolution als einer sozialen Bewegung, Robespierres als des Vertreters der Enterbten, daß die Dichterin in ihren reimlosen, festgefügten fünffüßigen Jamben wirklich „ein modernes Epos“ schaffen wollte. Ohne tendenziöse Aufdringlichkeit wird der Leser in den vierundzwanzig Gesängen doch stets auf den Vergleich zwischen den Gefahren am Schlusse des 18. und 19. Jahrhunderts hingewiesen. Die Dichterin, die in dem Satyrspiel „Moralische Walpurgisnacht“ (1896) die Heuchelei der heute geltenden Gesellschaftsordnung in schärfster Weise angegriffen hat, gehört durch ihre revolutionäre, freiheitliche Gesinnung wie durch die rücksichtslose dichterische Wiedergabe der empörenden Wirklichkeit dem jüngsten Dichtergeschlechte an. Aber sie ist zugleich eine künstlerisch schaffende Dichterin, und wenn sie einen der Revolutionshelden in Visionen „die Mysterien der Menschheit“, das alle Jahrhunderte erfüllende Leiden der Menschheit, den alten Kampf zwischen Edlem und Gemeinem, Mitleid und Grausamkeit in der menschlichen Geschichte durchleben läßt, so weist ihre Kunst- und Geistesbildung doch wieder mehr auf Lenau, Hamerling und Schack hin als auf die ungeschichtliche Bilderstürmerei der Modernen.

Aber auch ein Dichter, der durch seine „kritischen Waffengänge“ mit als Vorkämpfer der neuesten Litteraturrevolution gilt, der den Berliner Schriftstellerkreisen angehörende Heinrich Hart (geb. zu Wesel 1855), will im „Lied der Menschheit“ im Sinne Schackischer Dichtungen und von Viktor Hugos „Légende

des Siècles" die organische Entwickelung der Menschheit vom Keim zum Baum, aus der Kindheit zur Mannheit veranschaulichen. Von den geplanten vierundzwanzig Erzählungen erschienen die beiden ersten 1888, die dritte 1896. Unter der starken Einwirkung darwinischer Ideen und unter Benutzung der „Indischen Reisebriefe" Haeckels für seine Schilderung Ceylons läßt er in „Tul und Nahila" uns erleben, wie das stärkste Paar sich zu einander hingezogen fühlt, im Kampf gegen die Gewohnheit der Horde sich in Einzelehe von der Stammesgemeinschaft absondert, und wie mit der ehelichen Gemeinschaft edlere Triebe sich entwickeln. In „Nimrod" vollzieht sich die Gründung der Alleinherrschaft. „Mose" führt in den Parteiungen der Israeliten, die der Gesetzgebung am Horeb (Sinai) vorangehen, in die Tiefen des religiösen Lebens ein. Mannigfach wie der Stimmungsausdruck der Reimpaare zeigt sich die gestaltende Kraft, reich und tief der doch klare und feste Gedankengang des neue und alte Kunst harmonisch vereinigenden Dichters. Was Hart als Hauptsache bezeichnet, die mit poetischem Realismus dargestellten Menschen entlegener Zeiten uns als Menschen nahezubringen, ist hier seinem ernsten Streben gelungen.

Während Scheffel in der Vorrede zum „Ekkehard" und Freytag in seinen „Erinnerungen" den Roman als Ersatz für das nur „in der Jugendzeit der Völker" gedeihende Epos empfehlen, rühmt der moderne Hart den Vorzug des Epos, „das sich mehr auf das Wesentliche beschränken, von tausend Zufälligkeiten des Lebens absehen darf, nur den Kern der Charaktere und Ereignisse wiederzugeben" braucht. Aber die Teilnahme der Leser scheint noch immer, wie es seit dem „Ekkehard" üblich wurde, mehr dem historischen Roman als dem Epos zugewendet.

In rascher Verallgemeinerung hat man von einem Professorenroman gesprochen, als dessen Hauptvertreter Ebers und Dahn anfangs begeistertes Lob, später geringschätzigen Tadel in reichem Maß geerntet haben. Zuerst überraschte Georg Ebers (geboren in Berlin 1837), seit 1865 Professor der Ägyptologie in Leipzig, in seiner „Ägyptischen Königstochter" (1864) durch die wissenschaftlich zuverlässige und poetisch anmutende Vorführung einer geheimnisvoll reizenden, fremden Welt. Der nicht unverdiente Erfolg verleitete ihn aber zur Nachahmung seines eigenen Beispiels in einer Reihe ägyptischer Romane, als deren bester „Homo sum" (1878) erscheint. Sobald er sich aus dem Pharaonenlande herauswagte, mußten die dichterischen Stützen seiner Romanschriftstellerei brechen, deren Schwäche der kulturgeschichtliche ägyptische Aufputz ziemlich gut verdeckt hatte. Durch Ebers' und des Engländers Kingsley Beispiel wurde der Heidelberger Theologieprofessor Adolf Hausrat bestimmt, als George Taylor seine kirchengeschichtlichen Kenntnisse dichterisch in einem „Antinous" und dem in der späteren Reformationszeit zu Heidelberg spielenden Roman „Klytia" (1882) zu bethätigen. Mit sicherem Geschmack führen die historischen Romane und Novellen des Dresdener Professors Adolf Stern gut gewählte Stoffe aus („Die letzten Humanisten", 1881; „Camoens", 1886). Bei dem in Leipzig lebenden Litterarhistoriker Rudolf von Gottschall (geboren 1823 zu Breslau) bilden die historischen Romane, wie Schlesiens Eroberung durch Friedrich den Großen („Im Banne des schwarzen Adlers"), nur ein Glied in der langen Reihe seiner lyrischen, dramatischen und erzählenden Dichtungen. In Leipzig schrieb auch der Gießener Ernst Eckstein, der mit seinen humoristischen Stimmungsbildern aus dem Gymnasium sich längst zahlreiche Freunde erworben hatte, die wirkungsvolle Schilderung des Kampfes zwischen Christen- und Heidentum im kaiserlichen Rom („Die Claudier", 1881) und einen „König Prusias". Nur eine einzige Romandichtung hat der Historiker Alfred Dove (geboren 1844 zu Berlin) veröffentlicht. Aber seine liebenswürdig geistvolle „Caracosa" (1893), deren Schicksale wir teilnahmsvoll durch die Parteikämpfe der italienischen Städte unter Kaiser Friedrich II. verfolgen, ist anziehend durch psychologischen Feinsinn wie durch die Echtheit und Vornehmheit der Zeichnung und der fein abgetönten Farben.

Mitten zwischen den einzelnen Teilen von Freytags „Ahnen" erschien 1876 Felix Dahns erster, großartiger Geschichtsroman: „Ein Kampf um Rom", der in der erhebenden Schilderung vom tragischen Untergang eines edlen Heldenvolkes alle Vorzüge Dahnscher Erzählungsart machtvoll vereinigt. Wie in ihm die vier Balladen (Gotentreue, Tejas Todesgesang, Gotenschlacht, Gotenzug) den Gehalt des Romans in lyrisch-epischer Fassung verdichten, so trägt die Anlage der Dahnschen Romane und Dramen („Deutsche Treue", „Markgraf Rüdeger") überhaupt Balladencharakter. In Balladen hat der von edelster Begeisterung erfüllte und darum auch wie kein anderer die Jugend begeisternde Dichter sein Bestes geschaffen.

Dahn ist zwar in Hamburg 1834 geboren, doch in München aufgewachsen. Im Geibelschen Dichterkreise bildete er sein zuerst 1855 in dem kleinen Epos „Harald und Theano" bekundetes Talent. Seine ganze Dichtung steht wesentlich unter der Einwirkung seiner gelehrten Beschäftigung mit germanischer Rechtsgeschichte, als deren in Forschung und Darstellung hervorragendes Hauptwerk er während seiner Lehrthätigkeit an den Universitäten Würzburg, Königsberg und Breslau „Die Könige der Germanen" (1861—97) ausarbeitete. Wenn er auch einmal von der modernen sozialen Strömung sich so weit berührt zeigt, daß er in seinem „Ebroin" (1897) die Not des bäuerlichen Kleinbesitzes in der Merowingerzeit als Hintergrund seines Romans andeutet, so trägt doch seine ganze Dichtung das Gepräge der Romantik. Nicht bloß durch die Bearbeitung der gleichen Stoffe erwächst eine auffallende Ähnlichkeit zwischen Dahn und Fouqué. Wenn dabei die Poesie des Juristen Dahn von seinen Rechtsstudien wie die des Offiziers Fouqué von seinen militärischen Anschauungen beeinflußt erscheint, so teilt doch auch der neuere mit dem älteren Dichter in Gedichten wie in den Römer-, Hunnen-, Slawenkämpfen seiner Romane die Begeisterung für germanische Art und Kampfeslust. Selbstverständlich verbindet der kundige Schüler Jakob Grimms damit ein ganz anders gegründetes germanistisches Wissen. Und in liebevoller Erkenntnis tiefbegründeter altdeutscher Eigenart stellt sich Dahn stets auf die Seite der germanischen Götter. Vom finsteren Teja bis zu Merowech, dem Freund „Julians des Abtrünnigen" (1893), läßt er seine Helden stets seine „heroische Entsagungslehre" wiederholen. Schon in der poesiedurchtränkten Erzählung „Sind Götter?" (1874), der Dahns eigenes beglückendes Liebesringen um Annette von Droste-Hülshoffs dichterisch begabte Nichte Therese zu Grunde liegt, wird pflichtbewußtes, todestrotziges Heldentum als der beste Glaube gefeiert. In der kühnen Nachdichtung der Edda, „Odhins Trost" (1888), wird die gleiche Lehre philosophisch vertieft vorgetragen. Gerade „Odhins Trost", dessen rhythmische Prosa förmlich zum Verse drängt, lehrt noch stärker als die Sprache in Dahns übrigen Romanen, wieviel näher seiner Begabung die gebundene Rede liegt als die Prosa. Doch nur in den schwungvoll dahinströmenden Reimen, die von Liebesschuld und kampfesfreudiger Sühne des Heldenjünglings „Rolandin" vermelden, ist Dahn 1891 noch einmal zur epischen Verserzählung zurückgekehrt. Die prächtigen Balladen aber, wie die „Mette von Marienburg", „Der stolze Gast", und so manches ergreifend schöne Lied, unter ihnen die volksmäßigen „Schlichten Weisen", werden in den fünf Gedichtsammlungen (1857—92) durch eine Masse minderwertiger Gelegenheitsgedichte überwuchert. Jugendlich warmes Mitempfinden, ein volles, freudiges Aufgehen in den selbsterfundenen Gestalten zeigt Dahn überall. Allein durch rasches und wahlloses Schaffen erwuchs in den „Kleinen Romanen aus der Völkerwanderung" (seit 1882) und anderen Erzählungen, die im Grunde als Wiederholungen aus dem „Kampf um Rom" erscheinen, eine erstarrende Manier. Der angeborenen, echten Begabung gesellte sich leider nicht überall eine überlegende, langsam und sorgfältig durchbildende Kunst, deren Zusammenwirken allein das Dauernde zu erzeugen vermag.

In scharf ausgeprägtem Gegensatz zu Dahns romantischem Germanentum steht die kühlere, form- und stoffbeherrschende Künstlerart des seelenkundigen Paul Heyse (geboren zu Berlin 1830), des Meisters der deutschen Novellendichtung, um den sich wieder Jensen, Storm und Konrad Ferdinand Meyer gruppieren, während er selber bei Tieck, Goethe und den besten Meistern romanischer Erzählungskunst in die Schule gegangen ist.

Heyses litterargeschichtliche Stellung wird durch seine Novellen in Prosa und Versen bestimmt. Doch ähnlich wie im 18. Jahrhundert Wieland, an dessen geistvolle Beweglichkeit, vielseitiges Bildungsbemühen und formale Gewandtheit Heyse erinnert, hat er nicht bloß in jeder Dichtungsart sich versucht, sondern auch in jeder einen Teilnahme heischenden Versuch geliefert. Gleich im Anfang seiner Thätigkeit preist er als Nachahmer Ariosts in den heiteren Ottaverimen der „Braut von Cypern" (1856) die sittigende Macht der Liebe und führt als würdig ernster Epiker in wohltönend gebauten Hexametern der heiligen „Thekla" Seelenleben und Märtyrertod vor (1858). Als Dramatiker entwickelte er eine außergewöhnliche Fruchtbarkeit. Die historische Jambentragödie begleitet er vom „Raub der Sabinerinnen" (1859) bis zur „Belagerung von Kolberg" durch die Jahrhunderte, vom „Meleager" (1850) bis zu „Don Juans Ende" strebt er Sagengestalten eine neue Seite abzugewinnen, und daneben zögert er nicht, es im sozialen Drama („Ehrenschulden") mit den Modernen aufzunehmen. In der Geschichte der deutschen Fürstentochter am Versailler Hof („Elisabeth Charlotte") und dem prächtigen „Hans Lange" sucht der künstlerische Aristokrat sich dem Volkstümlichen zu nähern, und zugleich wagt er Nachahmungen von Mussets „Proverbes" ins Leben zu rufen. Aber der hochentwickelten, ernsten Kunst gebricht es an der

Naturkraft des geborenen Dramatikers, wie Heyses reich ausgebildeter Lyrik der Naturlaut des Volksliedes fehlt. Als Übersetzer italienischer Dichter (Leopardi, Giusti, Carducci, Negri) wie in eigener Sonetten- und Terzinendichtung reiht er sich Platen, Rückert und Schack an. Der wiederholt versuchte Übergang von der Novelle zum Roman („Die Kinder der Welt", 1873; „Im Paradies"; „Merlin", 1892) wollte Heyse nicht glücken. Der Roman fordert kräftigere, gröbere Mittel, als sie der feinsinnig psychologischen Kunst Heyses vertraut sind, die innerhalb der gleich anfangs erregten Stimmung einheitlich zu gestalten, auf dem einen Grundton das Ganze durchzuführen pflegt. Die anfängliche Vorliebe für italienische Novellenstoffe mußte bei Heyses überreichem Schaffen bald auch anderen Stoffen Platz machen. Die historische Novelle, in deren Gebiet er mit den „Troubadour"- und teilweise auch den „Freundschaftsnovellen" („Siechentrost") eindrang, liegt ihm im allgemeinen ferner. Aber von der ersten Novellensammlung (1855) bis zu den jüngsten Erzählungen, von den Meranernovellen (1864) bis zu der kleinen Verserzählung „Der Traumgott" in dem von ihm herausgegebenen „Münchner Dichterbuch" hat Heyse überall nie versagenden Geschmack und tadellose Formenglätte bewährt. Ein Kenner und Liebling der Frauen, stellt er die Liebe allzusehr in den Mittelpunkt, eine Einseitigkeit, die er übrigens mit Dahn teilt. In Liebessachen bewegt er sich nach Art der romanischen Erzähler etwas freier, aber stets leiten ihn Vornehmheit der Gesinnung und künstlerischer Takt. Er schreibt für einen Leserkreis, bei dem er ein feineres litterarisches Verständnis, die Freude an der eleganten Form und dem Virtuosentum des Erzählers voraussetzt. Heyse ist keineswegs so herzenskalt wie Tieck, aber über der geistvollen Behandlung gehen doch Wärme und Natürlichkeit vielfach verloren. Nicht Größe und Tiefe eines ringenden Dichtergemütes, nicht die ursprüngliche, kräftige Natur, sondern eine klarbewußte Kunstdichtung, an der oft die blasse Farbe der Salonluft bemerkbar wird, hat diese in ihrer Art bewundernswerten Novellen geschaffen.

Heyse verdanken wir durch seine Sammlungen „Deutscher Novellenschatz" und „Neuer Novellenschatz" auch einen guten Überblick über die besten Leistungen der ungeheuer reich entwickelten deutschen Erzählungskunst von Heinrich von Kleist bis zu Marie von Ebner-Eschenbach.

Zum Mitherausgeber wählte Heyse nach Kurz' Hinscheiden Ludwig Laistner (geboren 1836 zu Eßlingen), der im zweiten „Münchner Dichterbuch" außer durch lyrische Beiträge noch durch eine hübsche epische Erzählung, „Frau Rata", vertreten ist. Dem Münchener Dichterkreise gehört auch Karl Heigel durch Geburt (1835) und Stellung an („Novellen", 1866; das Drama „Josephine Bonaparte", 1882). Wollte man von einer Schule Heyses reden, so würde Ludwig Fulda mit seinen geschmeidigen Molière-Übersetzungen und seinem flachen Reimlustspiel „Der Talisman" (1892), bei dem der glücklichen Stoffwahl ein ungleich größeres Verdienst als der dichterischen Behandlung zukommt, mehr Heyses Richtung als den Modernen zuzurechnen sein. Bei dem in Italien lebenden Erzähler und Dramatiker Richard Voß (geb. 1851 zu Neugrabe in Pommern) erinnern nicht bloß seine italienischen Novellen an Heysesche Vorbilder. Er wendet grellere, realistischere Farben an, hält sich unter der Masse seiner Dramen gelegentlich an Ibsen („Die neue Zeit", 1891) wie in der „Patrizierin" an Wilbrandts Römertragödien. Aber an Heyse hat sich der zu absichtlich nach Effekt strebende, viel arbeitende Voß herangebildet. Wie Heyse, der geborene Berliner, nach München, so ist Hans Hopfen (geb. 1835) von der Isar an die Spree übergesiedelt. Seine im besten Stile des historischen Volksliedes gehaltene Ballade „Die Sendlinger Bauernschlacht" ist neben Hertz' Beitrag wohl das Wertvollste im ersten „Münchner Dichterbuch". Hopfens zweiter Roman: „Verdorben zu Paris", mußte 1867 durch eine damals noch neue realistische Schilderung der Wirklichkeit überraschen, wie er durch rührende Innigkeit des Gefühls noch heute ergreift. In Novellen und Dorfgeschichten, später in Berliner Sittenromanen, neben denen gelegentlich dramatische Versuche, wie der anmutig heitere „Hexenfang" (1893), auftauchen, hat Hopfen andauernd eine erfolgreiche Thätigkeit entfaltet. Die Sammlung seiner „Gedichte" (1883) hat zwar trotz des „Münchener Totentanzes" nicht gehalten, was die „Sendlinger Bauernschlacht" versprach, aber durch die Mischung von kecker Realistik und Empfindung zeigt Hopfen doch überall eine scharf ausgeprägte dichterische Persönlichkeit.

Wie schwer es auch einer in fester persönlicher Eigenart wurzelnden Begabung fällt, aus der wellenartig andrängenden und einander verdrängenden Hochflut sich emporzuringen, zeigt die erst späte Anerkennung, die Ferdinand von Saar (geboren 1833) in Deutschland gefunden hat. Schon bald nachdem Saar als österreichischer Offizier 1859 in Italien mitgefochten hatte, veröffentlichte er die beiden Teile seines Trauerspiels „Heinrich IV." 1876 erschienen seine „Novellen aus Österreich", 1882 die „Gedichte". Seine „Wiener Elegien" (1893) sind trotz der formalen Anlehnung an Goethe durchaus persönlich

empfunden und dürfen in ihrer treuen Auffassung des Wiener Ortsgenius wohl als das Bedeutendste der österreichischen Lyrik nach 1848 gelten, für deren Leistungen in den Jahren 1871—96 Falke von Liliensteins Jahrbuch „Die Dioskuren" eine charakteristische Sammelstelle bot. Saars Novellen „Innocens" und „Die Steinklopfer" sind durch Tiefe und Wahrheit der schweigsamen Empfindung dem Besten der deutsch-österreichischen Erzählungskunst beizurechnen. Am erfolgreichsten wird diese auf dem Gebiet der Novelle durch die Freifrau Marie Ebner von Eschenbach vertreten, die als Gräfin Dubsky 1830 auf dem mährischen Schloß Zdischlawitz geboren wurde. Nach unbedeutenden Versuchen fand sie zuerst 1875 mit ihren „Erzählungen" Beifall, der sich nach dem Erscheinen der „Dorf- und Schloßgeschichten" (1883) steigerte, so daß ihr am Ausgang des 19. Jahrhunderts als der gefeiertsten Erzählerin der deutschen Litteratur von den Anhängern des Alten wie von den Modernen etwas überschwenglich gehuldigt wird. Scharfe Beobachtungsgabe der verschiedensten Gesellschaftskreise und feiner weiblicher Takt vereinigen sich in ihren Dichtungen. Eine Erzählung wie „Das Gemeindekind" (1887) mischt Elemente aus Auerbachs „Barfüßele" mit modernen sozialen Anschauungen und gestaltet so ein eigentümlich Neues.

In vielem Heyse ähnlich erscheint der Holsteiner Wilhelm Jensen (geboren 1837), der seit 1888 wieder in München, wohin ihn früher bereits Geibel gezogen hatte, seinen Wohnsitz genommen hat. Die Lyrik ist bei ihm reicher als bei Heyse entwickelt. In der Gedichtsammlung „Vom Morgen bis zum Abend" hat er selber 1897 eine Auswahl gegeben, in der liebenswürdige Gutherzigkeit, inniges Familiengefühl, sinnende Trauer ob der Vergänglichkeit als charakteristische Züge seines lyrischen Schaffens hervortreten. In vielen seiner Novellen wie Romane dehnt sich im Hintergrunde das heimische Meer, und friesisch-holsteinische Stammesart zeigen seine Menschen, ob sie im geschichtlichen Roman („Versunkene Welten") oder in Herzenswirren kämpfend vorgeführt werden. Die Umbildung der alten Melusinensage in der tragisch gewaltigen Novelle „Eddystone" (1872) und der Inselroman „Runensteine" (1888) mögen als reife Proben seiner stimmungsvollen Erzählungskunst gelten. Mit einzelnen seiner Novellen darf der Holsteiner Jensen seinem schleswigischen Stammesgenossen Storm an die Seite gestellt werden.

Gerade aus den entgegengesetzten Enden deutschen Sprachgebiets, vom Dünenstrande der Nordsee und vom „schimmernden See an silberner Alpen Höh" sind die beiden Erzähler hervorgegangen, die neben Paul Heyse als Klassiker der deutschen Novellendichtung zu rühmen sind, Hans Theodor Woldsen Storm (1817—88) und Konrad Ferdinand Meyer.

Storm wie Meyer haben auch als Lyriker, Meyer 1871 in den gedankentiefen, freiheitsbegeisterten Strophen „Huttens letzte Tage" und seinen „Romanzen und Bildern" auch als Epiker ihren „eigensten Gesang" gefunden, der in der Mischung von Humor und warmem Fühlen den reinen Ausdruck ihrer Persönlichkeit bildet und das Charakteristische ihrer Stammesart aufweist. Mit seinen Kieler Studienfreunden, dem Historiker Theodor und dem Shakespeare- und Pindar-Übersetzer Tycho Mommsen, gemeinsam gab Storm 1843 das „Liederbuch dreier Freunde" heraus. Ein Jahrzehnt später mußte er bei Wiederherstellung der dänischen Zwingherrschaft sein geliebtes Vaterland verlassen, in das ihn erst 1864 die preußischen Waffen als Landvogt und Amtsrichter wieder in seinen Geburtsort Husum zurückführten. Der Kampf und das Leid um Schleswig-Holstein klingt in seinen Liedern wider, wie er in seiner letzten Novelle „Der Schimmelreiter" das heldenhafte Ringen seines zähen Volksstammes mit den tückisch Vernichtung drohenden Fluten voll dramatischer Spannung vor unseren Augen aufleben läßt. Nicht nach der verschwommen sentimentalen Jugenderzählung „Immensee" (1852) darf man den gesund kräftigen Dichter beurteilen. In der wunderbar herben Tragik in „Aquis submersus" (1875), der fast zwei Menschenleben vernichtenden Angst vor möglichem Wahnsinn in „Schweigen", den ungeschminkten Schilderungen des Seemannslebens und Arbeiters („Hans und Heinz Kirch"), dem tiefen Naturgefühl und der humorvollen Vorführung von Sonderlingen lernt man den echten Storm kennen, der überall aus vollem Herzen schafft und mit festen Strichen das Leben darstellt, wie er es auf altem Heimatsboden sieht und empfindet.

Nur vereinzelt greift Storm zu geschichtlichen Stoffen, wie in der Erzählung „Das Fest von Haderslevhuus", in der am sturzdrohenden Abgrund die Liebesblüte nur um so berauschender blüht und duftet und zum todbringenden Pflücken lockt. Konrad Ferdinand Meyer (geboren 1825 zu Zürich) pflegte dagegen ausschließlich die historische Novelle. Mit Vorliebe bedient er sich dabei des Kunstgriffs, das Ganze von einem Erzähler vortragen zu lassen und dadurch der Geschichte eine wechselnde persönliche Färbung zu verleihen. So frischt im „Amulet" der Held sich selbst die trübsinnige Erinnerung auf, wie sein katholischer Landsmann sich in der Bartholomäusnacht für ihn, den Ketzer, opferte. Den geistvoll heiteren Kreis

um Cosmus von Medici erfreut Poggio mit dem Schwank, den er aussann, eine Plautushandschrift aus dem Nonnenkloster zu entführen. Im „Heiligen" (1880) erzählt ein alter Kriegsknecht, was den normannischen König Englands und seinen angelsächsischen Kanzler Thomas Becket zu Feinden und den ermordeten Erzbischof Thomas zum Sieger über seinen König machte. Mit unvergleichlicher Kunst hat Meyer aber dies Mittel in der „Hochzeit des Mönchs" (1884), seinem Meisterwerk, angewendet, wenn Dante aus der ihn umgebenden veronesischen Hofgesellschaft Scaligers die einzelnen herausgreift, um ihre Charaktere in seiner Novelle widerzuspiegeln, und durch die Macht seiner Erzählung die Spötter zur Ehrfurcht zwingt. Man kann Meyer nicht höher rühmen als durch die Anerkennung, daß der Dante seiner Novelle die echten geistesgewaltigen Züge des Dichters der „Göttlichen Komödie" trägt. In die Graubündener Wirren während des Dreißigjährigen Krieges versetzt „Jürg Jenatsch" (1876). Das Scheitern des letzten Versuchs, Italien vom Joche Karls V. zu befreien, bildet den Inhalt der „Versuchung des Pescara", oder viel mehr den Hintergrund als den Inhalt, denn diesen findet Meyer stets in der seelischen Entwickelung seiner Helden. Was geht im Inneren des von den Jesuiten moralisch zu Tode gequälten Marschallsohns („Leiden eines Knaben"), des vermeintlichen Geschwisterpaars und seiner Mutter („Die Richterin") vor, um gerade diese Lösung als die notwendige herbeizuführen, und wie handeln und denken die Menschen gerade zu jener Zeit? Die Vereinigung des Psychologischen und Geschichtlichen gibt den kunstvollendeten Novellen Meyers wie denen seiner begabten Schülerin Isolde Kurz, der Tochter von Hermann Kurz, ihr Gepräge („Florentiner Novellen", 1889). Aber allzu fein und gebildet, liefert Meyer dabei hie und da Filigranarbeit für den Liebhaber, unter deren gekünstelter Kleinmeisterei der große freie Zug Schaden leidet.

Bis 1870 hat der Schweizer Meyer zwischen französischer und deutscher Sprache geschwankt. Das Jahr 1870 weckte sein germanisches Stammesgefühl, er wurde ein deutscher Dichter. Wenn man die beliebte Klage erhebt, das Jahr 1870 habe keinen Aufschwung der deutschen Litteratur bewirkt, so sollten wir unseren Siegen doch auch die Rückgewinnung des Züricher Novellisten danken. Die Idee zu dem Roman „Die Ahnen" entstand Freytag, als er im kronprinzlichen Gefolge „auf den Landstraßen Frankreichs im Gedränge der Männer, Rosse und Fuhrwerke einherziehend" unter den mächtigen Eindrücken des deutschen Volksheers der Gegenwart der Einbrüche unserer germanischen Vorfahren in Gallien gedenken mußte. Felix Dahn, der unter dem roten Kreuz vor Sedan stand, hat nicht nur die gewaltige Siegesschlacht besungen und in „Macte senex imperator" dem alten Ruhmeskranz der deutsch-lateinischen Dichtung ein frisches vaterländisches Blatt eingereiht, sondern erst unter dem Glücksgefühl der deutschen Einigung hat er den 1859 begonnenen und bereits aufgegebenen „Kampf um Rom" wieder aufgenommen. In Dahns Romanen und Wildenbruchs Dramen tönt das stolzberechtigte Selbstbewußtsein von 1870 nach. In den Dankversen an Ludwig II. für das „Königswort", dem Gedicht an „Die deutsche Wacht vor Paris" und den Textworten seines Kaisermarsches erscheint Wagner nur als einer der vielen Kriegslyriker. Doch er selbst bekannte, daß erst seines Volkes „Siegsgewinn" ihm den Boden bereitet habe für die endliche Verwirklichung seines Nibelungenwerks, mit dem er 1876 auf dem Kunstgebiet dem deutschen Geiste wieder die Vorherrschaft ersiegen sollte.

Daß die eigentliche Kriegsdichtung von 1870 hinter jener der Befreiungskriege zurückbleiben mußte, ist ganz natürlich. 1813 war nicht bereits jahrzehntelang eine vaterländische Liederdichtung vorangegangen, deren bestes Beispiel ja in Geibels „Heroldsrufen" vorliegt, und Eichendorffs Verse von „anders sein und singen, das ist ein dummes Spiel" enthalten eine auch ästhetisch zutreffende Kritik. Wie warm empfindend Geibel, Freiligrath, Fischer, Krais und viele andere von Schlacht und Sieg sangen, man merkt es ihren Gedichten wie auch Jensens „Liedern aus Frankreich" doch an, daß ihre Verfasser nicht gleich den Kriegslyrikern von 1813 selber die Kugeln pfeifen hörten. Die politische Komödie wollte weder Schack und Hamerling in ihren kunstvoll aristophanischen Komödien „Kanzan" und „Teut" noch Wagner in dem gröberen „Lustspiel in antiker Manier Eine Kapitulation" glücken. Das Volkslied hat nur wenig bedeutende Spottverse („König Wilhelm saß ganz heiter"; Kutschkelieder) gezeitigt. Vischers Versuch, als „alter Schartenmayer" im Bänkelsängerton ein Heldengedicht vom „Deutschen Krieg" zu

reimen, ist ebenso mißlungen wie Wildenbruchs Fortsetzung der Scherenbergischen Schlachtenschilderungen in den Heldenliedern von „Vionville" (1874) und „Sedan". Nur in Einzelheiten Gutes förderte Redwitz' unkünstlerischer Plan, in ein paar hundert Sonetten „das Lied vom neuen Deutschen Reich" zu singen (1871).

Um so mehr Grund hat die deutsche Litteraturgeschichte, es mit Stolz hervorzuheben, daß die beiden großen Führer in den siegreichen Einigungskriegen, Fürst Otto von Bismarck und Feldmarschall Graf Helmuth von Moltke, auch durch eigene schriftstellerische Leistungen ihr angehören. Die politische Beredsamkeit hat im deutschen Reichstag so wenig wie in den einzelnen Landtagen den englischen ebenbürtige Muster der Redekunst hervorgebracht, mit alleiniger Ausnahme der bilder- und gleichnisreichen Reden des ersten Reichskanzlers selber. In ihrer Sammlung erhebt sich auch für die Litteraturgeschichte das gewaltige Denkmal des eisernen Reichsgründers und -leiters. Bismarcks machtvolle Persönlichkeit drückt seinen Reden ihr Gepräge auf, während seine Briefe an Schwester und Gemahlin in herzlicher Innigkeit und prächtigen Naturschilderungen ihn als einen der größten Meister des deutschen Briefes zeigen. Die wissenschaftliche Reiselitteratur verdankte schon dem Generalstabshauptmann Moltke durch seine „Briefe über Zustände und Begebenheiten in der Türkei" (1841) eine Musterleistung von scharfer Beobachtung und anziehender Charakterisierung von Land und Leuten. Die acht Bände seiner „gesammelten Schriften und Denkwürdigkeiten" (1892) lehrten den Schweiger nicht nur als gern erzählenden Schilderer kennen, sondern überraschten auch durch eine nicht übel gelungene Novelle mit Kampf- und Liebesgeschichten aus dem Siebenjährigen Krieg („Die beiden Freunde", 1827). Sie brachten außerdem eine von Moltke selbst abgefaßte „Geschichte des deutsch-französischen Krieges".



Friedrich Hebbel. Nach dem Ölgemälde von Karl Rahl, im Besitz des Freien Deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M.

Zu den unmittelbaren litterarischen Einwirkungen von 1870 gehören auch die zahlreichen, naturgemäß sehr verschiedenwertigen Aufzeichnungen der Kriegserinnerungen Einzelner, von denen Karl Zeitz' „Erlebnisse eines Kriegsfreiwilligen" sich durch besondere Anschaulichkeit und frische Unmittelbarkeit auszeichnen. Eine Folge des großen Siegesjahres ist aber auch die neu erwachte Teilnahme für Entdeckungsreisen. Seit Hermann von Wissmann seinen Zug „Unter deutscher Flagge quer durch Afrika" schilderte (1889), hat die Reiselitteratur durch die Erwerbung deutschen Kolonialbesitzes einen frischen Reiz und nationale Bedeutung gewonnen.

Hatte man als Folge der nationalen Einigung auch für das deutsche Drama und Theater neues und edleres Leben erhofft, so vermochten die ständigen Bühnen und das recitierende Drama der gesteigerten Erwartung allerdings nicht zu entsprechen. Und daß in Wagners Werken in Umbildung der alten Oper ein neues, ganz eigenartig deutsches Drama, nicht eine bloße Oper sich entwickelt habe, in Bayreuth ein deutsches Nationaltheater, wie wir noch kein ähnliches besessen, gegründet sei, das mußte erst in langen Kämpfen und durch die Zeugnisse des Auslandes zum Bewußtsein gebracht werden. Von den drei im Jahre 1813 geborenen großen Dramatikern Wagner, Hebbel und Ludwig hat nur Richard Wagner die Gründung des Deutschen Reiches noch erlebt. Der Dithmarsche Friedrich Hebbel ist in voller Schaffenskraft 1863 zu Wien, der Thüringer Otto Ludwig nach langem Leiden 1865 zu Dresden gestorben.

Hebbel selbst hat einmal Ludwig als seinen Nachahmer bezeichnet, und unter dem Einfluß des Dichters der „Maria Magdalena" steht der des „Erbförsters" gewiß. Wir haben von Hebbel die vom März

1835 an geführten „Tagebücher" (1885), von Ludwig bis 1847 zurück nachweisbare kritische Studienhefte (veröffentlicht 1874 und 1891). Der Unterschied der nur zum eigenen Gebrauch bestimmten Aufzeichnungen ist zugleich bedeutsam für die Verschiedenheit beider Dichter. Ludwig, der als Schüler des Leipziger Konservatoriums sich vergeblich um eine dramatische Vereinigung von Musik und Dichtung bemühte, hat auch, ehe er 1850 dauernd nach Dresden übersiedelte, in seiner Vaterstadt Eisfeld und in Leipzig ein stilles Leben geführt. Der Maurersohn Hebbel aus Wesselburen (geboren 18. März 1813) mußte sich durch bittere Demütigungen und Entbehrungen durchringen, ehe er, ohne je eine regelrechte Schulbildung genossen zu haben, 1836 in Heidelberg und dann in München akademische Vorlesungen hören konnte. In Hamburg fiel ihm die Liebe Elise Lensings zu, deren Hingebung und Opfer er annahm, ohne selber zur Mutter seiner Kinder eine bindende Neigung zu empfinden. Sein Verhalten gegen Elise ist ein dunkler Fleck in seinem Leben. Die Not läßt, wie er einmal sagt, an der ihr zu lange unterworfenen Menschenseele einen Schönheitsmakel zurück. Ein dänisches Reisestipendium, bei dessen Erlangung sich ihm Öhlenschläger behilflich zeigte — wie einst Klopstock war auch Hebbel als deutscher Dichter auf dänische Unterstützung angewiesen — ermöglichte ihm längeren Aufenthalt in Paris, Rom, Neapel. Auf der Rückreise vermählte er sich 1846 in Wien, das nun seine Wohnstätte wurde, mit der Schauspielerin Christine Enghaus.

In Ludwigs tagebuchartigen Studienheften handelt es sich nur um Kritik und künstlerische Technik. Nicht die Krankheit, sondern die Neigung zieht ihn ab von Welt und Menschen, läßt ihn völlig aufgehen in seiner Shakespeare-Verehrung und dem rastlosen Umschmelzen dramatischer Entwürfe. Auch Hebbel lebt und webt in seinen „Tagebüchern" in den Aufgaben der Dichtung, als deren geweihten Priester er sich unter Hingabe seines ganzen Wesens fühlt. Er müßte wie ein armer Seidenwurm spinnen, „und wenn auch die ganze Welt aufhörte, Seidenzeuge zu tragen". Aber für Hebbel verschlingen sich Kunst und Leben untrennbar. Die Kunst und vor allem das Drama sollen ihm die in der Geschichte („Moloch") und im Seelenleben („Judith", „Genoveva", „Herodes und Mariamne") auftauchenden tiefsten Züge und Rätsel ergründen. Es ist rotes, glühendes Blut, Hebbels Blut, das in diesen Dramen quillt und strömt. Künstlerische und sittliche Fragen fallen ihm zusammen. Sein Bedürfnis nach Umgang, d. h. Bereicherung seiner Seelenerfahrung, war so groß, daß sein Schüler und Biograph Emil Kuh ihn einmal einen Menschenfresser nannte. Für Hebbel war der Anschluß an ein bestimmtes Vorbild undenkbar. Natürlich hat er von Schiller gelernt, von ihm die äußere Form herübergenommen. Er dachte aber, als er einen „Demetrius" schreiben wollte, keinen Augenblick an eine Fortsetzung des Schillerischen. Es sei ebenso unmöglich, da fortzudichten, wo ein anderer aufgehört habe, als die Liebe eines anderen fortzulieben. Als seinen Lehrmeister erkennt Hebbel nur Uhland an, und von diesem vermochte er für sein so ganz anders geartetes Schaffen doch nur den allgemeinen dichterischen Eindruck zu empfangen. Ludwig dagegen verliert allmählich sich und seine dichterische Eigenart an Shakespeare. Goethe hatte einst gewarnt, wer selbst dichterisch schaffen wolle, dürfe nicht zu viel in Shakespeare lesen, und Grillparzer meinte, der Riese Shakespeare gefährde jede Selbständigkeit. Ludwig gab sich dem Wahne hin, ein deutscher Dramatiker des 19. Jahrhunderts solle und könne genau wie der elisabethanische Dramatiker dichten, und verurteilte Schiller wegen seiner Abweichung von Shakespeare. Da Ludwig selbst aber schließlich in allen seinen Entwürfen und Bruchstücken dennoch etwas Unshakespearisches finden mußte, hat er nach seinem bürgerlichen Trauerspiel in Prosa: „Der Erbförster" (1853), und der historischen Jambentragödie „Die Makkabäer" (1854) trotz unermüdlicher Arbeit überhaupt kein Drama mehr abgeschlossen. Er war in ein rein litterarisches, vom Leben sich immer mehr lostrennendes Schaffen geraten. Und doch zeigen die ausgeführten Teile von Ludwigs „Genoveva" und „Agnes Bernauer", beide auch die Heldinnen Hebbelscher Tragödien, vor allen aber das prächtige Soldatenvorspiel auf der Torgauer Heide zu einem „Friedrich II. von Preußen" entschiedenen Fortschritt gegenüber dem quälenden, fast an die Schicksalstragödien mahnenden „Erbförster".

Hebbel geriet in seiner Sturm- und Drangzeit zu Hamburg nicht bloß persönlich mit Gutzkow in Zwiespalt, sondern er stellte sich von Anfang an in bewußten Gegensatz zum Koteriewesen und der Tendenzdichtung des jungen Deutschland, dem gegenüber er dem Drama tiefere seelische Aufgaben, frei von kleinen Tagesströmungen, zuweisen wollte. Daß der nüchterne Laube als Leiter des Burgtheaters Hebbel nach Möglichkeit von der Bühne zu verdrängen suchte, war ebenso natürlich wie Hebbels Empörung über den unverdienten Erfolg der engbrüstigen Geibelschen „Brunhild" und „Sophonisbe". Der grimme Dithmarsche, in dem die alte trotzige

Burenart seiner prächtigen Ballade „Ein dithmarsischer Bauer“ fortlebte, wollte überhaupt von der lyrischen Weichheit und formalen Glätte des ganzen Münchener Dichterkreises nichts wissen, während er sich in Wien doch selber stets vereinzelt und unverstanden fühlte.

Schon Hebbels erstes kraftgeniales Prosatrauerspiel „Judith“ (1841) offenbart seine volle Eigenart. Wie harmlos hatten die biblischen Komödiendichter der Reformationszeit sich an der Geschichte von Judith, als einer nach Luthers Worten „guten, ernsten, tapferen Tragödie“, erfreut (vgl. S. 295). Hebbel vertieft sich in die Seelenstimmung, aus der heraus die jungfräuliche Witwe sich dem schrecklichen, aber durch Manneskraft auch sie besiegenden Holofernes hingibt, mit dem Entschluß, ihn zu töten. Seine Judith teilt nicht nur die psychologische Erregung, die in den großartig durchgeführten jüdischen Volksszenen in prophetischen Taumel versetzt, sondern ihr Handeln wird geradezu durch pathologische Einflüsse bestimmt. Sie hebt nicht, gleich der alttestamentarischen Judith, ein Triumphlied über den erschlagenen Feind ihres Volkes an, sondern heischt als Belohnung ihrer That den Tod, um dem Holofernes keinen Sohn zu gebären. Das ist der ganze Hebbel. Groß, herb und gewaltig, aber unbekümmert um die feine Schönheitslinie und um die sittliche Grazie, die Grillparzer und Schiller zu überschreiten Scheu trugen. Die tiefsten geheimnisvollen Regungen des Inneren, die sich wie bei der durch Männerblick sich schon entweiht haltenden Königin in „Gyges und sein Ring“ (1856) bei Mariamnes Abkehr von der Eifersucht des von ihr doch geliebten Herodes (1850) zum Seltsamen, beinahe Unbegreiflichen steigern, sucht er hervor. So entwickelt er auch in seiner zweiten Tragödie „Genoveva“ (1843), mit der er zum Blankvers überging, Seelenkämpfe, von denen die alte fromme Legende nichts ahnte, wie er in der „Agnes Bernauer“ (1855, in Prosa) deren Ermordung als eine That der Staatsnotwendigkeit in Herzog Ernsts Seele reifen läßt. Aber als echter Dramatiker gibt er nie Ideen, sondern stets lebensvolle Gestalten und erschütternde Handlungen.

Hebbel hat dabei manchmal sich vergriffen, am ärgsten in dem Trauerspiel „Julia“, und für das Lustspiel („Der Diamant“, „Der Rubin“) ist seine Hand zu schwer. Nur wenn er dabei wie in dem Drama „Michel Angelo“ (1855) zugleich sein Kunstbekenntnis ablegen kann, gelingt ihm auch das leichtere Spiel. Die beiden Teile der „Nibelungen“ („Siegfried's Tod“ und „Kriemhild's Rache“) mit dem Vorspiel „Der gehörnte Siegfried“, die er 1862 nach siebenjähriger Arbeit vollendete, und das bürgerliche Trauerspiel in Prosa „Maria Magdalena“ (1844) erscheinen wohl als zwei getrennte Höhepunkte von Hebbels Schaffen, sind aber aus derselben Wurzel entsprossen. Er selbst bezeichnet beide mit „Genoveva“ und der „Bernauerin“ zusammen als „die germanische Welt in ihren verschiedenen Entwickelungsstufen“. Die Gestalten tauchen im Dämmerlicht der Phantasie oder Geschichte vor ihm auf, und es reizt ihn, sie wie ein Maler festzuhalten. Und gerade weil er in den „Volkszuständen“ den Grund aller dramatischen Kraft, alles Menschliche nur in der Nationalität wurzeln sieht, zieht ihn das alte Epos so mächtig an. Er verlegt es in die Übergangszeit, da Christen- und Heidentum noch in der Volksseele miteinander ringen, und läßt nach dem Untergang des trotzig harten Geschlechtes Dietrich von Bern „im Namen dessen, der am Kreuz erblich“, eine neue Zeit und Sitte beginnen, wie der Scheidegruß von Wagners Brünnhilde ein neues Gesetz der Liebe der Welt zuweist. Aber als „Spiralfeder“ des Ganzen erscheint Hebbel Brunhilds unerwiderte Liebe zu Siegfried, der psychologische Beweggrund, der in „Maria Magdalena“ auch des Tischlermeisters Anton Tochter bestimmt, im Groll über scheinbar verschmähte Liebe sich dem ungeliebten Manne hinzugeben.

Wenn Hebbel in dem bürgerlichen Trauerspiel in voller Selbständigkeit das Beste der Gattung seit und neben „Kabale und Liebe“ gelungen ist, so folgte er in den „Nibelungen“ auf Schritt und Tritt dem mittelhochdeutschen Epos (vgl. S. 159), ohne sich angesichts seines dramatischen Gehalts durch die Untersuchungen des Goethe-Schillerischen Briefwechsels über den Unterschied von Epos und Drama warnen zu lassen. Sein Werk erscheint als gewaltiger Versuch, das alte Gedicht umzugießen. Wagner dagegen stellte dem neueren Nibelungendramatiker die Aufgabe, aus der Fülle der Sagenüberlieferung selbständig zu wählen und neu zu bauen, mit dem gleichen Rechte, wie es einst die alten deutschen und nordischen Umdichter der Sage geübt hatten.

Blieb Hebbel so in den „Nibelungen“ als Dramatiker vom alten Heldenepos abhängig, so schuf er dafür 1859 in den Hexametern von „Mutter und Kind“ ein bürgerliches Epos, das unter allen „Hermann und Dorothea“ am nächsten kommt. Hatte er in „Maria Magdalena“ die soziale Ungerechtigkeit, mit welcher der grundlose Verdacht des Reichen die arme, ehrliche Handwerkerfamilie ins Unglück stürzt, und

bitterste Verzweiflung mit erbarmungsloser Folgerichtigkeit enthüllt, so läßt er hier die Elternliebe des armen Paares den rührenden Sieg über die Armut davontragen. Und um das Epos gruppieren sich Hebbels drei Gedichtsammlungen (1842, 1848 und 1857), in denen er als Lyriker mit form- und geistesmächtigen Epigrammen, vor allem aber mit Balladen, wie „Bubensonntag", „Nachtgefühl", dem wunderbar schönen und tiefen „Liebeszauber", in die Reihe unserer besten lyrisch-epischen Dichter tritt. Die erhabenste selbstlose Liebe zu allem Lebendigen predigt die Ballade „Der Bramine", ein vollwertiges Seitenstück zu Goethes Paria-Trilogie. Sie zeigt, zu welch sittlicher und künstlerischer Klärung sich Hebbels schroffe Kraft allmählich durchgerungen hat. Für den Unterschied zwischen Hebbel und Ludwig ist es aber wieder bezeichnend, daß die Hebbel zum Aussprechen seines bewegten Inneren unentbehrliche Lyrik für Ludwig kaum vorhanden ist. Dagegen erweist sich Ludwig in der Prosaerzählung Hebbel überlegen. In der weit ausgesponnenen Kleinmalerei humorvoller thüringischer Dorfgeschichten von der „Heiterethei" und ihrem „Widerspiel" wie in der tiefernsten, gleich einem unaufhaltsamen Verhängnis dahinrollenden Erzählung „Zwischen Himmel und Erde" (1856) entfaltet sich Ludwigs Wirklichkeitssinn. Seine realistische Ausführung des Einzelnen gewann als eine erlernbare Technik auf die Nachfolgenden größeren Einfluß als das aus der Tiefe einer machtvoll sich Bahn brechenden Persönlichkeit stammende Drama Hebbels.

Aus der unübersehbaren Zahl der mit historischen Jambentragödien nach Schillers, Kleists und Shakespeares Vorbild ringenden Dramatiker darf Franz Nissel (1831—93) den ersten Platz nach Hebbel und Ludwig beanspruchen, obwohl sein opfervolles Streben und seine Begabung ihn in seiner Selbstbiographie doch nicht vor der Klage um ein „unerhört trauriges, verlornes Leben" schützen konnten. Einen großen Bühnenerfolg errang Nissel erst 1882 mit dem zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges in Österreich spielenden Volksdrama in Prosa „Die Zauberin am Stein" (gedichtet schon 1864). Auf das Verhältnis von Dichtung und Bühne fällt das schärfste Licht von der Thatsache aus, daß Nissels historische Jambentragödie „Agnes von Meran" 1878 mit dem Schillerpreis gekrönt wurde, aber keiner von den vier Preisrichtern als Theaterleiter an eine Aufführung dachte. Geradezu unheilbringend wurde der Schillerpreis für den Rudolstädter Gymnasiallehrer Albert Lindner (1831—88), denn weder sein gekrönter „Brutus und Collatinus" (1867) noch das Trauerspiel „Die Bluthochzeit" (1871) vermochten Lindners neue Existenz als Schriftsteller zu sichern. Die auf sein Talent gesetzten Hoffnungen endeten früh in geistiger Umnachtung. War Nissel und Lindner wenigstens einmal ein bedeutender Bühnenerfolg beschieden, so fand der Deutsch-Ungar Julius Leopold Klein (1810—76), der Verfasser einer weitangelegten „Geschichte des Dramas", solange er lebte, für seine in Form und Gehalt hervorragenden Werke weder von seiten der Bühne noch der Kritik die ihm gebührende Beachtung. Und doch ist Kleins „Zenobia" ein ungleich wertvolleres historisches Drama als die Römertragödien, für deren Paraderollen der Rostocker Adolf von Wilbrandt (geboren 1837) in den siebziger Jahren lärmenden Beifall erntete. Wir danken Wilbrandt die beste, durch feinsinnig nachdichtendes Mitempfinden ausgezeichnete Kleist-Biographie, wohlabgerundete Novellen („Der Lotsenkommandeur", 1882) und den Künstlerroman „Hermann Ifinger" (1892). Als Dramatiker hat er noch vor den Jahren seiner Leitung des Wiener Burgtheaters das Beste im Lustspiel geleistet („Unerreichbar", „Die Vermählten", „Die Maler").

Eine Sonderstellung errang die in sich gefestigte Eigenart des Bremer Malers Arthur Fitger (geboren 1840 zu Delmenhorst) durch seine lyrischen Gedichte („Fahrend Volk", 1874; „Winternächte"; „Requiem", 1894) und das Trauerspiel „Die Hexe" (1875).

In geduldigem Harren auf den im schwedischen Heere kämpfenden Geliebten hat Thalea sich mit wissenschaftlichen Studien beschäftigt, über der Weisheit aber Jugend und Glauben verloren. Der mit dem Frieden endlich zurückkehrende Bräutigam fühlt sich zu der jüngeren Schwester hingezogen, und die Hexe Thalea findet, nachdem sie bei ihrem Brautgang die Bibel zerrissen hat, den Tod. Gerade diese Weigerung der Heldin, ihr freies Denken zu verleugnen, hat dem Stück zu seinem außergewöhnlichen Erfolg verholfen. Aber die berühmte Szene ist doch nur äußerlich tendenziös zugestutzt. Tiefer begründet sind die Gegensätze in dem gleichfalls in Prosa abgefaßten Trauerspiel „Von Gottes Gnaden" (1883). Es berührt sich stofflich mit Roseggers Roman „Martin der Mann"; die Liebe einer regierenden Fürstin zum Führer der sie entthronenden Republikaner muß tragisch enden. Fitgers reifstes Drama sind „Die Rosen von Tyburn" (1888). Der Stuartkönig Karl II. erkennt nach seiner Wiedereinsetzung in seinem ehemals besten Freunde den Mann, den das Los zum Henker Karls I. bestimmt hatte, und dem Todgeweihten schenkt die vom leichtsinnigen König Umworbene ihre Liebe.

Fitgers „Hexe" und Lindners „Bluthochzeit" gehörten zum Spielplan der **Meininger**. Durch sie ist Wildenbruch zuerst auf die Bühne gebracht worden. Dem persönlichen Eingreifen des kunstverständigen Herzogs Georg II. von Meiningen verdankte das deutsche Schauspiel wieder zum erstenmal nach Immermanns Düsseldorfer Musterbühne eine zielbewußte Reform.

Wohl waren nach 1870 in der neuen Reichshauptstadt in rascher Folge neue Theater entstanden, aber in selbstlosem Ernst die Kunst zu fördern, konnte nicht Zweck dieser Gründungen sein. Vischers „Auch Einer" grollt darüber, daß ein Volk, dem Gott den Tag von Sedan beschert habe, so bald darauf den wüsten Taumel der Gründerzeit über sich ergehen ließ. Das deutsche Theater ward wirklich zu einem Gegenstand der Börsenspekulation. Das greuliche Agentenunwesen drückt nicht nur den Schauspielerstand herab, sondern unterwirft auch in seinem Zwischenhandel zwischen Dichter und Theaterleitung die dramatische Dichtkunst einem verderblichen Geschäftsmonopol. So lange hatte man gespottet über die Berliner Schauspielerin Frau **Charlotte Birch-Pfeiffer** (1800—1868), die seit dem Anfang der vierziger Jahre durch ihre rührenden Stücke („Die Waise von Lowood", „Hinko der Freiknecht", „Dorf und Stadt", „Die Grille") gemeinsam mit dem Lustspieldichter **Julius Roderich Benedix** aus Leipzig (1811—73) für das Bedürfnis der deutschen Bühnen sorgte, soweit es nicht durch die unter französischer Flagge stets willkommenere Ware gedeckt wurde. Aber wenn Benedix in den zahlreichen Stücken („Das Lügen", „Das Gefängnis", „Die relegierten Studenten"), die er während seiner langjährigen Leitung verschiedener Stadttheater schrieb, an Feinheit der Sprache und Durchbildung der Charaktere schon beträchtlich hinter Bauernfeld zurückblieb, so war das deutsche Theater dem heiteren und harmlosen Lustspieldichter doch zu Dank verpflichtet. „Die Gegenwart von einem braven Knaben", welcher „der Mitwelt Spaß macht", ist in der That nicht gering zu schätzen. Von seinen Nachfolgern hat nur der Königsberger Oberlandesgerichtsrat **Ernst Wichert** („Biegen oder Brechen", 1874, „Ein Schritt vom Wege") es Benedix' besseren Stücken gleichgethan. Der ehemalige Leutnant **Gustav von Moser** (geboren 1825 zu Görlitz), der 1873 mit dem „Stiftungsfest" seine noch anhaltende Bühnenherrschaft begann, zeigt in seinen meist unterhaltenden und geschickt angelegten Werken schon das Herabsinken des Lustspiels zur Posse. Und Mosers Fußstapfen wurden dann durch die Schönthan, Kadelburg und Genossen breitgetreten. Durch Einmischung sentimentaler Ifflandischer Züge hat Mosers Mitarbeiter **Adolf L'Arronge** in den Volksstücken „Mein Leopold" und „Doktor Klaus" (1878) sich sein eigenes Sondergebiet abgegrenzt. Bei **Oskar Blumenthal** tritt an Stelle des Lustspiels geistreiche Witzhascherei, die sich zugleich in unangenehmer Tendenzmacherei anspruchsvoll aufbläht. Die Fabrikware des Gründers des Berliner Lessingtheaters ist nicht mehr als Dichtung, sondern nur als Beispiel schlimmster Entartung in der deutschen Litteraturgeschichte zu erwähnen. Hatte Platen schon 1826 geklagt: „Was geschmacklos ist, manieriert und gesucht, das ging vom süßen Berlin aus", so droht, seit Berlin als Reichshauptstadt nach Pariser Vorbild, doch ohne die geschichtlichen Vorbedingungen, seine seichte internationale Unkunst ganz Deutschland als Geschmacksnorm aufzwingen will, durch die Diktatur des Berlinertums der ganzen deutschen Dichtung, vor allem aber dem Theater, die ernsteste Gefahr.

Den besten Überlieferungen deutscher Geistesgeschichte entsprach es dagegen, als von dem kleinen Meiningen aus das wirksame Beispiel gegeben wurde, wie durch Unterordnung aller schauspielerischen und dekorativen Kräfte unter das Gesamtkunstwerk der Bühne neues Leben, überraschend neue Anziehungskraft verliehen werden könne. Natürlich darf die historische Ausstattung nicht Selbstzweck werden, sondern nur dazu dienen, den Geist der Dichtung anschaulich zu gestalten. Gegenüber der von Laube vertretenen Nüchternheit der Bühne gaben die Meininger mit der geschichtlichen Treue von Kostümen und Dekorationen, den großen durchgebildeten Massenszenen den Anstoß zu einer neuen Inszenierungskunst, die dann auch für den intimen Reiz des bürgerlichen Dramas fruchtbar wurde. Durch ihre Gastspielreisen (1874—90) haben die Meininger nicht bloß Schiller und Shakespeare erst wieder auf der Bühne heimisch gemacht, sondern auch eine ganze Reihe neuerer und älterer Werke dauernd oder vorübergehend dem Spielplan gewonnen.

Die größte Bühnenwirkung unter den von den Meiningern entdeckten Dichtern hat der Berliner Legationsrat **Ernst von Wildenbruch** ausgeübt. Er wurde der Hauptvertreter des neueren patriotischen Geschichtsdramas wie **Anzengruber** der des Bauerndramas.

Wildenbruch, als Sohn eines preußischen Konsuls 1845 zu Beirut in Syrien geboren, hat als Offizier die Feldzüge von 1866 und 1870/71 mitgefochten. An die für seine dichterische Entwickelung entscheidenden

Assessorjahre zu Frankfurt a. O. erinnert die Dichtung und Wahrheit mischende Schilderung in seinem Roman „Schwesterseele“ (1894). Als Erzähler hat Wildenbruch seine dichterische Begabung in modernen Romanen („Eifernde Liebe“, 1893; „Das wandernde Licht“) und trefflichen Novellen, wie den innig rührenden „Kinderthränen“ („Das edle Blut“), dem anmutsvollen „Meister von Tanagra“, reiner entfaltet als in seinen Dramen. Mit dem „Hexenlied“ hat er eine Ballade in großem Stil geschaffen. Aber seine litterargeschichtliche Stellung wird bestimmt durch seine historischen Dramen, neben denen die paar Versuche im sozialen Drama wenig zu bedeuten haben. Wildenbruch ist es durch seinen Patriotismus und sein instinktives Gefühl für das theatralisch Packende gelungen, gleich mit seinem ersten Drama, den 1881 aufgeführten „Karolingern“, dem von der Bühne fast verdrängten Geschichtsdrama wieder einen Platz im Spielplan zu erobern. In seinen späteren Werken hat er dabei den herkömmlichen fünffüßigen Jambus bald durch den Knittelreim („Generaloberst“, „Der neue Herr“), bald durch Prosa („Heinrich und Heinrichs Geschlecht“, 1895) zu ersetzen versucht, in den „Quitzows“ (1888) nach Shakespeares Beispiel heitere Volksszenen in Prosa der in Versen geführten ernsten Haupthandlung eingemengt. Allein ob man den Gegensatz des die Mark beruhigenden ersten hohenzollerischen Kurfürsten und des wilden Quitzow mit den ähnlichen Gestalten des habsburgischen Rudolf und gewaltthätigen Ottokar bei Grillparzer vergleicht oder Wildenbruchs ganze Dramatik an Schiller mißt, stets fühlt man das Äußerliche und die geistige Leere dieser sicher und wirkungsvoll aufgebauten Werke. Für diese Dramen paßt die Bezeichnung „schneidig“ im guten wie im weniger lobenden Sinne des Wortes. Wildenbruchs dramatische Helden verlieren allmählich immer mehr an persönlichem Leben und erliegen der Manier. Wildenbruch ist ein starkes, temperamentvolles Bühnentalent, kein bahnbrechender Dramatiker. Die vaterländische Begeisterung, so sehr sie den Menschen und Dichter ehrt, schafft noch keine großen nationalen Werke. Wildenbruch gegenüber hat Zolas Mahnwort an seine Landsleute Geltung: „Wenn ihr auf der Bühne Vive la patrie schreien laßt, so ist das ein banaler und wirkungsloser Ruf. Die wirklich patriotische That eines Dichters besteht darin, seinem Vaterlande ein Meisterwerk zu schaffen. Eine eigentümliche und mächtige Dichtung erhebt das Volk, dem sie entsprungen ist, in dauerndem Glanze über die Nachbarnationen.“

Daß diese „eigentümliche und mächtige Dichtung“ im Drama Wilhelm Richard Wagners die anderen Völker zur Anerkennung der Vorherrschaft deutscher Kunst von neuem gezwungen hat, lehrt die Geschichte der Bayreuther Festspiele wie jeder Blick in die immer mehr anschwellende französische und englische Wagner-Litteratur, die nicht dem Musiker, sondern dem deutschen Dramatiker Wagner gewidmet ist.

Noch 1848, als Wagner an den Trauerspielentwürfen „Jesus von Nazareth“ (veröffentlicht 1887) und „Kaiser Barbarossa“ arbeitete, hat er zwischen dem rein litterarischen Wortdrama und einer Wort und Ton verbindenden Dramengestaltung geschwankt. Aber auch nach dem Entscheid für die seiner einzigartigen Doppelbegabung entsprechende Form des musikalischen Dramas legte er noch 1878 in dem Aufsatz „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“ das Bekenntnis ab: „Ich getraue mich wohlweislich nur soweit mit Musik einzulassen, als ich in ihr dichterische Absichten zu verwirklichen hoffen darf.“ Der Dresdener Gymnasiast Wagner (geboren am 22. Mai 1813 zu Leipzig) war mit einer Übertragung der „Odyssee“ in deutsche Verse und shakespearisierenden Trauerspielen beschäftigt, als ihm das Anhören von Goethes „Egmont“ mit der Beethovenschen Musik zuerst den Wunsch weckte, seine Trauerspiele ebenso mit Musik ausstatten zu können. Dieses dichterische Verlangen führte ihn erst zum Studium der Musik, und auch bei seinen frühesten Opernversuchen („Die Feen“, „Das Liebesverbot“, „Rienzi“) ging er überall von dem selbständig behandelten dichterischen Stoff aus. Um Meyerbeers historische Oper an ihrem Geburtsort zu studieren, reiste der mittellose Rigaer Kapellmeister 1839 auf dem Seeweg nach Frankreich. In der französischen Hauptstadt schrieb er im größten Elend seine Novellenreihe „Ein deutscher Musiker in Paris“. Und in der ersten Erzählung, „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“, legt er nach der humorvollen Abfertigung eines komponierenden Engländers dem Schöpfer der neunten Symphonie bereits sein eigenes Glaubensbekenntnis in den Mund: um ein musikalisches Drama zu stande zu bringen, müsse man es machen, wie Shakespeare seine Stücke schrieb. Das den Dichter hemmende, bloß musikalische Fachgerüst der Arien, Duette, Terzette müsse fallen, denn gerade weil die Dichter sich diesen undramatischen Forderungen unterwarfen, konnten sie in ihren Textbüchern dem Musiker nicht ein wirkliches Drama liefern. Nur die geschlossene symphonische Form der Musik entspreche der einheitlich dichterischen Absicht des Dramas.

Was hier in der Novelle zuerst angedeutet ist, das führte der Verbannte in Zürich, wohin der königlich sächsische Hofkapellmeister nach seiner Beteiligung an dem Dresdener Maiaufstand von 1849 hatte flüchten müssen, in einer Reihe von ästhetisch-geschichtlichen Untersuchungen aus: „Die Kunst und die Revolution" (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft" (1850), „Oper und Drama" (1851). Und litterarisch thätig ist Wagner bis zuletzt geblieben in seinem Eifer für eine deutsche Kultur, für die in verwandtem Sinne auch der Göttinger Orientalist Paul de Lagarde in seinen beherzigenswerten „Deutschen Schriften" (1886) und „Gedichten" mutvoll eintrat. Die von Wagner selbst 1871 begonnene zehnbändige Sammlung seiner „Schriften und Dichtungen" zeigt, wie sein Bemühen um eine Reform von Drama und Theater nur einen Teil der selbstgestellten Lebensaufgabe bildet: seines Kampfes für „deutsche Art und Kunst".


Richard Wagner. Nach Photographie.

Wagner eröffnete 1849 seine Untersuchung mit dem Geständnis: „Wir können bei einigem Nachdenken in unserer Kunst keinen Schritt thun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit der Kunst der Griechen zu treffen." Die Wiederherstellung der griechischen Tragödie, in der Dichtung und Musik zusammengewirkt hatten, war das Ziel der Begründer der italienischen Oper gewesen (vgl. S. 334). Die dramatische Aufgabe geriet indessen bald in Vergessenheit, indem die Musik aus einem Hilfsmittel der dramatischen Handlung zur Hauptsache, zum Endzweck, die dramatische Handlung selbst zum bloßen Vorwand der Vorführung von Sänger- und Tänzerkünsten wurde. Wagner untersucht nun in den beiden ersten Teilen von „Oper und Drama" das Wesen der Oper und Musik, des Schauspiels und der dramatischen Dichtkunst, um aus der Erkenntnis ihrer Sonderart über die Bedingungen für ihr harmonisches Zusammenwirken im Drama Klarheit zu gewinnen. Nicht bloß Lessing (vgl. S. 491), sondern auch viele andere hatten, wie Sulzer, Wieland, Jean Paul, Solger, Schleiermacher, Hoffmann, bereits die litterarische Forderung nach einer Umwandlung der Oper zum Drama erhoben, welche die Musiker Gluck, Mozart, Weber, Beethoven, Berlioz praktisch zu lösen suchten. Zur Oper hegte Schiller das Vertrauen, „daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte". Und Vischer sprach 1844 in seinen „Kritischen Gängen" die Hoffnung aus, ein Schiller und ein Shakespeare der Musik werde durch eine Nibelungenoper noch eine neue Tonwelt öffnen, in der dem Deutschen „in mächtigen Tönen das Heroische in der besonderen Bestimmung des Vaterländischen entgegenwoge".

Wie die Dichtung Wagners Ausgangspunkt ist, so handelt es sich auch bei seinem Wirken um eine von der Litteratur seit langem geforderte Neugestaltung, ja um eine Unterordnung der Musik unter die dramatische Aufgabe. Wenn Wagner den Mythus als Stoff des musikalischen Dramas bezeichnete, so hatte schon vor ihm Immermann im Mythus den Inhalt der Tragödie der Zukunft überhaupt erblickt, und für die Oper wollte auch Hebbel grundsätzlich nur mythische Stoffe zulassen. Wagner aber, der von sich selbst sagte, er sei urgermanisch zur Welt gekommen, fühlte sich, obwohl er einmal einen „Achilles" dichten wollte, doch nur durch den germanischen Mythus gefesselt. Seine Auffassung von der Würde und religiösen Weihe des Dramas als des höchsten Ausdrucks nationaler Kultur und die Idee der Festspiele weisen auf hellenischen Ursprung. Doch nur die Entwickelung der deutschen Musik von Bach bis Beethoven

und Weber (vgl. S. 681) ermöglichte es ihm, das Orchester in den Dienst der dramatischen Handlung zu stellen. Der mit der Germanistik eng verbundenen Romantik verdankte er die deutschen Sagenstoffe, während sein Vorgänger in der Opernreform, Gluck, noch ausschließlich auf die antiken Fabeln der französischen Tragödie eingeschränkt war. So mußten die in der Litteratur von altersher sich bekämpfenden antiken und nationalen Strömungen, klassische und romantische Vorstellungen sich wieder einmal vereinigen, damit Wagners Drama und die mit ihm aufs engste verbundene Festspielidee zur That werden konnten.

Bereits 1853 durfte Franz Liszt „aus wahrhafter Überzeugung" an Wagner schreiben: „Du bildest schon jetzt, und stets mehr, den konzentrischen Herd jeglich edlen Wollens, hohen Empfindens und ehrlichen Bestrebens in der Kunst." Und nicht um eine musikalische Frage, sondern um die Selbständigkeit einer großen nationalen Kunst gegenüber ihrer Herabwürdigung zum gleichgültigen theatralischen Zerstreuungsmittel und internationalen Modeartikel hat Wagner den heißen, mehr als vierzig Jahre währenden Kampf geführt.

Als deutscher Künstler hatte er sich zuerst in der tonangebenden Seinestadt gefunden, und mit hellen Thränen im Auge schwur der Heimkehrende beim Anblick des Rheins seinem „deutschen Vaterlande ewige Treue". Noch in Paris gestaltete er die auf der Meerfahrt vernommene Sage vom „Fliegenden Holländer" dramatisch aus und stellte die Erlösung vom Fluch durch reine, opferbereite Liebe, die fortan seine ganze Dichtung durchziehen sollte, in den Mittelpunkt. In Dresden folgten „Tannhäuser" und „Lohengrin". Doch den fremdartigen „Lohengrin" lehnte selbst die Dresdener Bühne als unaufführbar ab, und erst Liszt wagte 1850 in Weimar das Unmögliche. Der Verbannte in Zürich aber dichtete seine Tragödie von „Siegfrieds Tod" nun zu dem vierteiligen Festspiel „Der Ring des Nibelungen" aus (1853), für den germanischen Mythus auch die altgermanische Form des Stabreims wählend. Und im Augenblick, wo der Geächtete der deutschen Kunstwelt für beseitigt galt, sagte der heldenmütige Künstler seinerseits sich in grimmigem Hasse gegen Schein und Lüge los von der Opernbühne und erklärte, nur fern von dem hohlen Alltagstreiben in Festspielaufführungen sein Nibelungendrama geben zu wollen. Mit der Umgestaltung des Dramas sollte auch eine ihm dienende Umgestaltung des Theaterbaues Hand in Hand gehen, für welche Wagner die Beihilfe des größten deutschen Architekten, Gottfried Sempers, fand. In Dresden wie in Zürich waren beide, von denen jeder auf seinem Kunstgebiet die Wahrheit zur Geltung bringen wollte (Sempers Hauptschrift „Der Stil", 1861) in enger Freundschaft verbunden.

„Lohengrin" und „Tannhäuser" hatten sich von Weimar aus rasch über alle deutschen Bühnen verbreitet. Trotzdem hatte Wagner, der erst nach Vollendung der Nibelungendichtung die Bekanntschaft von Schopenhauers Werken machte, seine unter diesem Einfluß entstandene tiefgewaltige Tragödie von „Tristans und Isoldes" todgeweihter, todbesiegender Liebe nirgends zur Aufführung zu bringen vermocht, bis Ludwig II. 1865 in München den Widerstand überwand. Graf Schack hat es als die zwei unvergeßlichen Verdienste des jugendlich begeisterten Bayernkönigs gerühmt, daß er, wie er 1870 als erster deutscher Fürst den Marschbefehl gegeben habe, so dem bereits an seinem Werk verzweifelnden Wagner seinen Schutz und die Mittel zum Bau des Festspielhauses gewährte. Nach dem „Tristan" ward 1868 in München das deutsche Lustspiel „Die Meistersinger von Nürnberg" zuerst aufgeführt, ein Kulturbild aus dem alten Nürnberg, das mit seiner Mischung von Humor und Ernst nebenbei auch das litterargeschichtliche Verdienst errang, den biederen Sanges- und Handwerksmeister Hans Sachs wieder seinem Volke als vertraute Lieblingsgestalt nahe zu bringen. Was Wagner schon 1851 in der „Mitteilung an meine Freunde" gefordert hatte, das ist erst 1876 bei den ersten Bayreuther Festspielen in Erfüllung gegangen. Hatte Lessing einst über die Thorheit der Deutschen gespottet, die ein Nationaltheater haben wollten, ohne eine Nation zu sein: jetzt waren sie eine Nation geworden, und der erste deutsche Kaiser mit den deutschen Fürsten kam 1876 zu den nationalen Bühnenfestspielen.

In Bayreuth selbst folgte dem Nibelungenring sechs Jahre später das Bühnenweihfestspiel „Parsifal", das edelste Vermächtnis des kurz darauf am 13. Februar 1883 zu Venedig aus dem Leben scheidenden deutschen Meisters an sein heiß und treu geliebtes Volk.

Vom mittelhochdeutschen Nibelungenlied hatte Wagner auf die ursprünglichere Sage, den Kern des Mythus, zurückzudringen gesucht. Und indem er in jung Siegfried den Menschen in seiner ungebrochenen Naturkraft und -schönheit sah, verwob sich dem sinnenden Dichter mit Siegfrieds Leben das ganze Welt- und Götterschicksal, wie es die Edda in der Kunde von der drohenden Götterdämmerung angedeutet





Die Schlußszene von R. Wagners „Parsifal"

hatte. Die Nibelungentragödie erweitert sich zum allumfassenden Weltbild. Furchtloser Heldenmut und des Gottes schwer errungene Überwindung der Willensselbstsucht im Bunde mit dem todesmutigen Opfermut des liebenden Weibes erkämpfen den Sieg über die liebefeindlichen Mächte der Nacht und des Neides. Ohne dem Wesen der tieferfaßten Sage Gewalt anzuthun, gestaltet der schöpferische Dichter aus ihren Bestandteilen ein organisch Neues. Die einfachsten Naturtöne erschallen aus den Wogen des Rheins und von den Zweigen der Waldbäume. Die kindlichen Märchenzüge von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen, und dem Gewaltigen, der sich zur Verwandlung in ein leicht greifbares Tierchen überlisten läßt, verbinden sich harmonisch mit den in dichterisch anschauliche Vorgänge umgesetzten tiefsten philosophischen Problemen. „Uraltes Fern“ und modernes Bangen vor dem Untergang einer schuldbeladenen starren



Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Zeichnung nach Photographie.

Gesetzeswelt, lachendes, lustfrohes Heldentum und die Frage der Verneinung des Willens durchdringen sich unauflöslich in der Tragödie von Wotans Schuld, Ringen und sühnendem Untergang.

Der zusammenbrechenden Welt heidnischer Selbstsucht verkündet das durch „trauernder Liebe tiefstes Leiden“ hellsichtig gewordene Wotanskind Brünnhilde sterbend das neue Heil der in Lust und Leid seligen Liebe Und diese christliche Liebe, das Miterleiden fremder Schmerzensnot, das Gebot thätiger Hilfe und des ritterlichen Kampfes gegen das Böse lernt und lehrt Parsifal. Schon im Tannhäuserdrama liegen in Venus und der gottgeweihten reinen Jungfrau Elisabeth Sinnliches und Geistiges miteinander im Kampfe. Im „Parsifal“ stehen die Gralsburg und Klingsors Zaubergarten mit den holden Blumenmädchen (vgl. S. 76) sich entgegen wie in Immermanns Mysterium der weltentrückte Gral und der minnefrohe Artushof, die Merlin vergeblich zu verbinden strebt (vgl. S. 685). An dem „reinen Thoren“ Parsifal dagegen erfüllt sich die Mahnung des Goetheschen Helden Humanus:

> Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
> befreit der Mensch sich, der sich überwindet.

Mitleidlos hatte er am Friedensort den Schwan erlegt, Amfortas' Klage thöricht staunend nicht verstanden. Aber im Augenblick von Kundrys Kuß leuchtet ihm das Bewußtsein auf von der unlösbaren Verflechtung von Begehren und Leiden, Lust und Buße, Schuld und Erlösung. Und der „durch Mitleid wissend“ Gewordene kehrt zurück zur Gralsritterschaft, ihr Retter und ihr König (vgl. die farbige beigeheftete Tafel).

Wenn der „Ring des Nibelungen“ in der dramatischen Gestaltung altdeutscher Götter- und Heldensage die nationalen Kämpfe, die kräftigste und tiefste deutsche Eigenart widerspiegelt, so mahnen angesichts der sozialen Verbitterung und Entzweiung der Gegenwart die symbolischen Bühnenvorgänge des „Parsifal“ an die erlösende Kraft des thätigen Mitleids, an die Pflicht der selbstüberwindenden Liebe. Einer feindlich widerstrebenden Welt hat Richard Wagner sein aus seltenem Bunde des musikalischen und dichterischen Genius entsprossenes Werk aufgezwungen. Und in den auch nach seinem Tod unter seiner hochgesinnten Gattin, Frau Cosima Wagners, Leitung sich weiter entwickelnden Bayreuther Festspielen, dem Höchsten, was der Kunst am Ausgang des 19. Jahrhunderts zu erzeugen gelang, hat er ein lebendiges Denkmal dafür geschaffen, was die Heldenkraft eines einzelnen Mannes vermag im unerschütterlichen Glauben an die Wahrheit und den guten Genius seines Volkes.

---

5. Die jüngste Dichtung.

Über ein halbes Jahrhundert hatten sich die deutschen Dichter als Epigonen ihrer klassischen Litteraturperiode gefühlt. Es lag in der natürlichen Entwickelung, daß auch wieder einmal ein junges Dichtergeschlecht auftrat, das gern aller Überlieferung ledig gewesen wäre und es sich zutraute, eine selbständig neue Zeit und Dichtung zu schaffen. „Revolution der Litteratur“, „Kampf ums Dasein der Litteratur“ lautete der Schlachtruf auf den blutroten Titelblättern von Karl Bleibtreus Flugschriften (1886), nachdem die Brüder Heinrich und Julius Hart von Berlin aus schon 1882 in „Kritischen Waffengängen“ Raum für eine neue Dichtung zu erkämpfen gesucht hatten. „Moderne Dichter-Charaktere“, welche „die Zeit der großen Seelen und tiefen Gefühle“ neu herbeiführen sollten, stellte Wilhelm Arents lyrisch epische Sammlung 1884 den alten und veralteten gegenüber. Georg Conrad gründete 1885 in München die „Gesellschaft“ als „Monatsschrift für modernes Leben in Litteratur, Kunst und Wissenschaft“, Otto Brahm 1889 in Berlin die Zeitschrift „Freie Bühne“, die dann, zur „Neuen deutschen Rundschau“ erweitert, neben Conrads „Gesellschaft“ und Arents „zwanglosen Heften für Produktion und Kritik Die Musen“ (seit 1895) einen Mittelpunkt für die moderne Dichtung bildete.

Neue Fragen und Bedürfnisse waren im öffentlichen Leben aufgetaucht und heischten auch in der Litteratur rücksichtslose Vertretung durch neue, jugendliche Kräfte. Was seit den Befreiungskriegen die Besten ersehnt, wofür sie alle mit ihren Waffen gekämpft hatten, die Einigung des Vaterlandes, war durch die Siege des Jahres 1870 endlich errungen. Aber jedes zuletzt aufgelöste Problem enthüllt, wie Goethe beim Abschluß seiner Faustdichtung erklärte, in der Dichtung wie in der Welt- und Menschengeschichte immer wieder ein neues aufzulösendes. Der im Schoß und Schutz des neuen Reiches heranwachsenden Jugend war das mühsam Erworbene bereits ein ererbter und daher nicht mehr mit der Kampfesbegeisterung geliebter Besitz. Die alten liberalen Forderungen und Errungenschaften, denen in Spielhagens Romandichtung eine so große Rolle zufällt, erschienen nebensächlich im Vergleich zu der alles beherrschenden sozialen Bewegung. Aber auch die klassischen Muster alter und neuerer Jahrhunderte verloren an Geltung, wie gleichzeitig die alten Sprachen in der Schule zurückgedrängt wurden. Wohl lieferte auch noch in Arents lyrischer Auswahl der Berliner Oskar Linke in den Balladen „Omphale“ und „Ixion“ ein Beispiel für die lebensvolle Neubehandlung antiker Mythen, teilte Wildenbruch hier sein „Hexenlied“ mit. Aber der Jugend mehr zu Danke sang Karl Henckell „das Lied vom Arbeiter“, der, wenn sein Hammer aufs glühende Eisen fällt, gegen das Weltgebot „auf ewig Herr und Knecht“ trotzig das Weltgericht herbeiruft. Arno Holz („Meine Nachbarschaft“) suchte die Dachwohnung auf, aus welcher der Armenwagen das verhungerte Bettlerkind abholt. Prinz Schönaich-Caroloths ergreifende Novelle „Bürgerlicher Tod“ (1894) schildert das namenlose Elend des vergeblich um Arbeit flehenden Schreibers, der endlich von der Kanalbrücke springt, um dadurch auf die Not seiner darbenden Familie aufmerksam zu

machen. Sudermann brandmarkt in „Sodoms Ende“ die Lebewelt des Berliner Tiergartenviertels, und Hauptmann läßt die ausgehungerten „Weber“ sich empören gegen Fabrikanten und Gendarmen.

Die naturwissenschaftlichen Lehren sind allmählich durch unzählige Kanäle auch in den Vorstellungskreis der breitesten Volksschichten geleitet worden, während die Gebildeten von Schopenhauer zu Eduard von Hartmanns „Philosophie des Unbewußten“ (1869) übergingen, um dann von Friedrich Nietzsche (geboren 1844 zu Naumburg) „Jenseits von Gut und Bös“ die Umwertung aller bisher geltenden sittlichen Werte, das Recht der Herrenmoral des Übermenschen zu lernen („Also sprach Zarathustra“, 1883—1891). Die auf naturwissenschaftlicher Grundlage sich vollziehende Entwickelung der Psychologie, die immer mehr als wichtigster Bestandteil der ganzen wissenschaftlichen Philosophie sich geltend macht, und die von dem Italiener Lombroso ausgehende Begründung der geminderten Verantwortlichkeit des Einzelnen („Das Verbrechen als soziale Erscheinung“) machen ihren Einfluß auf die Dichtung geltend. Die Lehre des französischen Kulturhistorikers Taine, welche den einzelnen Menschen und sein Wirken aus den Einflüssen seiner Umgebung („Milieu“) zu erklären sucht, hat für das dichterische Gestalten nicht minder als für die geschichtliche Auffassung neue Gesichtspunkte aufgestellt. Und zu diesen allgemeinen Strömungen gesellten sich wieder eindrucksvolle dichterische Beispiele aus fremden Litteraturen. Der Südfranzose Emil Zola hat in den zwanzig Bänden seiner „natürlichen und sozialen Familiengeschichte“ der Rougon-Maquart (1871—93) seine anfechtbare Lehre von der Anwendung der naturwissenschaftlichen (experimentalen) Methode auf die Dichtung in der Praxis teilweise großartig, stets mit glänzendem Geschick und mächtiger Wirkung bethätigt. Der Norweger Henrik Ibsen, dem sich andere skandinavische Dramatiker und Erzähler (Björnson, Lie, Kieland, Strindberg) anreihen, hat durch seine bühnentechnisch virtuose Behandlung der ausgesuchtesten psychologischen und gesellschaftlichen Probleme („Gespenster“, „Nora“, „Volksfeind“) dem verflachenden Einflusse der französischen Ehebruchsdramen ein tiefer schürfendes Drama entgegengestellt, zugleich aber eine Masse wenig erfreulicher Nachahmungen hervorgerufen. Denn keineswegs allgemeinen Lebenserscheinungen entsprechend, sondern in Vorliebe für ganz einzigartige, absonderliche Probleme ausgegrübelt sind die Menschen und ihre Handlungsweise in den Dramen des gewaltigen national-norwegischen Dichters. Von den Russen Dostojewski und Graf Leo Tolstoi gab der erstere in seinem psychologischen Verbrecherroman „Raskolnikow“ ein noch über Zola hinausgehendes quälendes Abbild düsterer Wirklichkeit, Tolstoi vertrat inmitten einer materialistisch gesinnten Welt und Litteratur mit ehrfurchtgebietender Überzeugungswärme als Dichter die einfachen Lehren des Evangeliums.

Unter solchen Eindrücken wuchs ein junges Dichtergeschlecht in den Jahren heran, als die bisher angesehensten Vertreter der einheimischen Litteratur zum Teil ganz ausschieden, zum Teil durch ihre neuen Werke ein Nachlassen ihrer Kräfte verrieten oder doch nur Wiederholungen boten.

Schon Goethe bezeichnete im Vorwort zu „Dichtung und Wahrheit“ die Abfassung einer Autobiographie als das Eingeständnis, daß Zeit und Kraft für „mächtig wirksame Erzeugnisse“ vorbei seien. Seit den achtziger Jahren drängten sich aber die sonst eher sparsam in unserer Litteratur vertretenen „Erinnerungen“ und „Lebensberichte“ massenhaft hervor. Gelehrte (Gervinus, Ranke, Karl Hase, Springer, Bartsch, Pichler, Moleschott, Vogt), Politiker (Karl Biedermann, Theodor von Bernhardi), Schauspieler (Haase), Kunstkritiker (Hanslick, Pecht, Pietsch, Wasiliewski) erteilten Auskunft über ihren Entwickelungsgang. Die beliebteren Dichter fühlten sich fast sämtlich zu Aufzeichnungen aus ihrem Leben verpflichtet: Bauernfeld, Bodenstedt, Dahn, Ebers, Fitger, Fontane, Freytag, Grillparzer, Grosse, Groth, Gutzkow, Hamerling, Kurz, Laube, Nissel, Rank, Roquette, Rosegger, Spielhagen, Wagner. Und was in den neugeschaffenen Sammelplätzen für die ältere Generation, wie in Karl Franzos' „Deutscher Dichtung“ (seit 1886) und dem von Otto Braun 1890 wieder ins Leben gerufenen „Cottaschen Musen-Almanach“, erschien, strafte Goethes Voraussetzung für die Verfasser von Autobiographien nicht eben Lügen.

Das jüngere Geschlecht traute den meisten Vertretern des älteren weder die tiefere Teilnahme für die neu auftauchenden Fragen zu noch ihrer herkömmlichen, allmählich zur Manier gewordenen poetischen Technik das Vermögen, die Wirklichkeit ungeschminkt und naturgetreu wiederzugeben. Was der geniale, unglückliche schweizerische Maler und Bildhauer Karl Stauffer-Bern (1857—91), der in seinem Herzen die „Auffassung von einer geheimen Einheit der Künste“ hegte, in einem seiner leidenschaftlichen Gedichte, dem Sonett „Sempre avanti!“ ausrief: „der Wald ist alt, man muß ihn nächstens fällen und neuen pflanzen an die alten Stellen“, das war für die Litteratur wie für die bildenden Künste die Ansicht vieler. In Bleibtreus ernster Forderung nach einem Umsturz der ganzen Litteratur wie in Kirchbachs scherzhafter Satire gegen

den „Münchener Parnaß" erfolgte der Angriff, der bei Bleibtreu freilich auch gegen Goethe selbst gerichtet war. Nicht ihn, sondern den Stürmer Lenz hätte die deutsche Litteratur zum Vorbild wählen sollen.

„Natur" war im 18. Jahrhundert der Schlachtruf der von Rousseau ausgehenden Stürmer und Dränger gewesen. Das Schlagwort der von Zola ausgehenden Dichtungsversuche des „Jüngsten Deutschland" wurde Naturalismus, nach dessen raschem Abwirtschaften, ebenfalls wieder nach französischem Vorgang, der Symbolismus folgte.

Hauptmanns soziales Drama „Vor Sonnenaufgang" (1889) und sein Märchendrama „Die versunkene Glocke" (1896) dürfen auf dramatischem Gebiete, Kretzers „Meister Timpe" (1888) und „Das Gesicht Christi" (1897) im Roman, Arents „Moderne Dichter-Charaktere" (1884) und „Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1897" in der Lyrik als charakteristische Marksteine der von einem Äußersten zum anderen schwankenden Bewegung angesehen werden. Der Abhängigkeit des größeren Teiles der jüngstdeutschen Litteraturentwickelung vom Ausland, der absichtlichen Verleugnung eines nationalen Charakters wurde in Arents „Musenalmanach" endlich einmal entschieden widersprochen. Der „welschen Weisheit" wollen die mit Arent „Auf neuen Bahnen" (1897) eine deutsche Kunst Suchenden „Das Ideal der Scholle" entgegensetzen. Nur auf dem Heimatboden könne der Wahrheitstempel der neuen Litteratur errichtet werden, wie schon Cäsar Flaischlen in „Neuland" (1894), einem „Sammelband moderner Prosadichtung", die Erzählungen und Skizzen nach der Heimatsprovinz ihrer Verfasser gruppierte. Als Verwahrung gegen die unwürdige Abhängigkeit vom Ausland, der unsere Litteratur gerade nach 1870 wieder verfallen ist, scheint Arents „Musenalmanach" für den Ausgang der neunziger Jahre bezeichnend, wie es seine „Modernen Dichter-Charaktere" für die achtziger Jahre sind. Mit einem „scheint" müssen wir uns begnügen, denn nur die allgemeine Richtung andeuten, nicht dem Einzelnen die feste Stelle zuweisen kann die Litteraturgeschichte im Gewoge der sich noch um uns drängenden und sich rasch einander verdrängenden Augenblicksbilder. Ist doch bei dem wieder lebhaft erwachten Schaffen das als epochemachend geltende Werk eines Theaterjahres in der nächsten Spielzeit bereits veraltet und vergessen.

Wohl aber gewährt der erhöhte geschichtliche Standpunkt, und er allein, die Möglichkeit, einen Maßstab für die Bedeutung und Ursprünglichkeit der verschiedenen Strömungen an die Hand zu geben. Die litterarische Erscheinung von Naturalismus und Symbolismus steht nicht bloß in engster Beziehung zur Entwickelung der neueren Malerei, sondern ist teilweise geradezu von ihr abhängig. Man braucht nur in der Münchener illustrierten Wochenschrift „Jugend" zu blättern, Bleibtreus Schlachtschilderungen mit seines Vaters Schlachtenbildern, Walter Firles (Breslauer) Bild von der Aufbahrung des armen Mädchens „Im Trauerhause" in der fahlen Beleuchtung der Leidtragenden in der kahlen Bauernstube mit Hauptmanns „Hannele", den Waldschrat und Nickelmann seines Märchendramas mit Böcklins Fabelwesen oder in Kretzers Berliner Arbeiterroman („Das Gesicht Christi") das Auftauchen des Heilands mitten im Treiben der Großstadt mit Fritz von Uhdes Christusbildern zu vergleichen. Daß aber der Naturalismus, der zuerst als Freilichtmalerei und Impressionismus im Kampf um die Neugestaltung der bildenden Kunst Geltung gewann, nicht, wie seine Jünger wähnten, eine neugewonnene Heilslehre für die Dichtung, ja überhaupt kein Grundsatz sei, das lehrt die Litteraturgeschichte eindringlich genug.

Schon Opitz hatte erklärt, daß die „ganze Poeterei im Nachäffen der Natur bestehe". Im Namen der poetischen Naturwahrheit sind Boileau und Gottsched wie nach ihnen die deutschen Stürmer und Dränger, die italienischen und französischen Romantiker gegen die jeweilig herrschende Litteratur ebenso zu Felde gezogen wie in unseren Tagen Zola und seine Schüler, die italienischen Veristen und die deutschen Naturalisten gegen die im Besitz gealterte Litteratur. In der Renaissance hielt man die Schäferdichtung für naturwahr, und am Anfang des 19. Jahrhunderts entrüstete man sich über den Naturalismus in Goethes „Wilhelm Meister", ja man fand ihn sogar bei Schillers Mortimer zu stark. Und dabei gilt seit Homer die Natur als das nachzuahmende Vorbild aller Dichtung. Allein wie die eine Zeitlang geübte Schilderung allmählich konventionelle Züge annehmen muß, so erscheint dem geschärften oder auch bloß auf anderes gerichteten Blick der Jugend lebensfremde Manier, was erst als naturwahre Kunst gegolten hatte. Daß jede Kunst symbolisch sein soll, haben schon Goethe und Schiller ausgesprochen,

und gerade Zola läßt seine Romane, „Germinal" wie die „Menschenbestie", gern symbolisch ausklingen. Naturalismus und Symbolismus sind nichts Neues noch fest Bestimmbares. Nicht auf derartige Parteischlagwörter kommt es an, sondern mit welchem Auge und Sinn der Dichter Welt und Leben mit ihrer Daseins- und Fragenfülle betrachtet. Für alle Zeiten und Schulen gilt Schillers Mahnung, daß der Dichter mit erhabenem Sinn das Große in das Leben legen müsse, nicht darin suchen dürfe.

Aber das Streben nach Naturwahrheit und die Furcht vor verschönernder Idealisierung haben nicht bloß die Beobachtung des gewöhnlichen Lebens mit all seiner Häßlichkeit gezeitigt, aus der ein niederländisches Malerauge immer noch ein Kunstwerk zu gestalten vermag, sondern der Blick der jugendlichen Dichter blieb überhaupt in diesem Gewöhnlichen und Gemeinen befangen. Gerade die widerlichsten Erscheinungen des modernen Großstadttreibens schienen ihnen als das Wesentliche des Lebens und ihre Darstellung die ausschließlich naturwahre Kunst. Die Verhöhnung der Sitte sollte dann oft noch das mangelnde Talent ersetzen. Eine Sammlung wie der „Musenalmanach Berliner Studenten für 1897" zeigt in geradezu erschreckender Weise, wie unter dem Einfluß großstädtischer Blasiertheit und Sittenverderbnis der Jugend ästhetisches und moralisches Gefühl zugleich zu schwinden droht. Immer ist in Gedichten wie Romanen und Dramen die Rede von dem mächtig freien Zug des Lebens, wie er nur in der Großstadt jeden Einzelnen, der im kleinen Kreis verrosten müsse, ergreift und hebt. Aber wenn auch Paul Lindaus äußerliche und hohle Nachahmung Zolas im Berliner Roman („Der Zug nach dem Westen") in nichts ernst zu nehmen ist, so findet doch auch ein flotter Erzähler wie **Heinz Tovote** („Im Liebesrausch", 1890) in dem Berliner Treiben nur die Anregung zur Nachahmung französischer Grisettenromane. **Karl Bleibtreu** (geboren 1859 zu Berlin) liefert in den Berliner Sittenbildern seiner realistischen Novellen „Schlechte Gesellschaft" ein unerfreulich warnendes Beispiel, wie auch eine starke dichterische Begabung an dem künstlerischen und sittlichen Irrtum der dichterischen Wiedergabe des Schmutzes der Großstadt zu Grunde geht. Bleibtreu hatte zuerst das Schlagwort „Revolution der Litteratur" ausgesprochen. Ein begeisterter Napoleon- und Byronschwärmer, hatte er beide „Übermenschen" zu Helden seiner Dichtungen und Studien erwählt. Wäre die bloße Stimmungsmalerei der zwei letzten Akte seines Napoleonsdramas „**Schicksal**" (1888) der Handlung der drei ersten entsprechend, so hätten wir Bleibtreus Realismus eines der besten neueren Geschichtsdramen zu danken. Aus seinen Schlachtenschilderungen, in deren erster: „**Dies irae**" (1882), der Prosaerzählung eines französischen Reiteroffizieres von Sedan, ihm ein Meisterstück gelang, erwuchs ihm selbst allmählich ein Feldherrnbewußtsein, ein bedenklich an Grabbe erinnernder Zug. Aber auf die Litteratur verlor er allmählich jeden Einfluß.

Ähnlich wie Bleibtreu ist auch **Georg Conrad**, der entschiedenste deutsche Nachahmer Zolas, nach seinen ersten Erfolgen („Was die Isar rauscht", 1887) bald in den Hintergrund gedrängt worden. Mit seinem Austritt aus Conrads Münchener Kreis hat der Sachse **Wolfgang Kirchbach** sich auch von der naturalistischen Richtung abgewendet, der er sich in seinem Trauerspiel „Waiblinger" (1886), einer Versetzung von Dostojewskis „Raskolnikow" in das Anzengruberische Bauerndrama, angeschlossen hatte. In dem Roman „Auf der Walze" (1892) geht Kirchbach sogar zur humorvollen Verspottung des Naturalismus über. Nach dem Vorbild von Paul Göhres „Drei Monate Fabrikarbeiter" läßt der Dichter einen Privatdozenten der Nationalökonomie das Stromerleben aus eigenem Miterleben studieren und verwickelt den Strebsamen in komische Abenteuer. Auch Kirchbachs „Gedichte" (1883) zeigen das formgewandte und phantasiereiche Talent des Novellendichters, aber auch einseitig scharfen Verstand und Witz ohne gemütvolle Teilnahme.

Der weitaus bedeutendste Vertreter des sozialistischen Romans ist der Berliner **Max Kretzer** (geboren 1854 zu Posen), denn wie Rosegger das Bauernleben, so kennt er Mühe und Sorgen der Arbeiterfamilie aus eigenster Erfahrung. Nicht aus der Litteratur heraus ist er zu seinen Romanstoffen gelangt, sondern das Leben hat ihn zum Schriftsteller gebildet.

Zola hat auch auf Kretzer wie auf den neueren Roman überhaupt eingewirkt. Aber wenn Kretzers Schilderung des verzweifelten Kampfes des kleinen Handwerkers gegen den Großbetrieb im „**Meister Timpe**" (1888) auch ein Seitenstück zur Auflehnung des bescheidenen Ladenbesitzers gegen das alles verschlingende Warenhaus in Zolas „Au bonheur des dames" bildet, so hat Kretzer in seinen Romanen („Bergpredigt") und seinen „Berliner Skizzen" doch überall aus eigener Anschauung und nach seinem

Empfinden mit eigenen Farben geschildert. Und diese naturtreue Darstellung der Wirklichkeit verbindet er in dem „Gesicht Christi“, das er selbst als „Roman aus dem Ende des Jahrhunderts“ bezeichnet, mit phantasiereicher Symbolik. Das innere Bedürfnis nach einem überirdischen Tröster der Mühsamen und Beladenen ruft nicht bloß dem bedrängten Arbeitslosen und seiner Tochter das Bild des Heilands leibhaft vor Augen, des Vaters fester Christusglaube zwingt auch die sozialdemokratischen Spötter und die geschäftsmäßige Gleichgültigkeit des geldgierigen Pastors unter den Bann dieser Vorstellung. Nicht das alte, dumpfe Kirchendogma, sondern die heilig tiefe Not schafft sich neu das beseligende Bild des göttlichen Helfers, wie er sich mitleidsvoll zum Ärmsten neigt.

Die Töne des „Parsifal“ umklingen diese Christuserscheinung, wie Wagners Weckruf an das thätige Mitleid aus der lyrisch-epischen Dichtung „Lebe!“ von Ferdinand Avenarius widerhallt.

Der in Dresden wohnende Dichter (geboren 1856 zu Berlin) führt seit 1887 in seinem „Kunstwart“ mit zielbewußter Einsicht mutig und parteilos den Kampf für alles Echte und Gesunde in der deutschen Kunst gegen Mode und Entartung. Nach den frischen Liedern von „Wandern und Werden“ reimte er 1887 die schlichtinnige Erzählung von der Anhänglichkeit der „Kinder von Wohldorf“, die dem gramgebeugten, von der Lieblosigkeit verfolgten Spielmann bis übers Grab Treue hält. In den freien Rhythmen von „Lebe!“ (1893) führt Avenarius unmittelbar hinein in den modernen Kampf ums Dasein. Aber er sucht das unschöne Bild sozialer Not einzukleiden in Goethesche Formenschönheit, indem er nur den Eindruck auf eine edelringende Menschenseele zeigt. Sein Held überwindet das eigene tiefe Weh, da er, im Begriff, der Geliebten nachzusterben, die Pflicht des Lebens zur Milderung fremden Leidens erkennt.

Die ethische Tiefe von Avenarius' epischer Liederreihe darf man in der neuesten deutschen Lyrik nicht suchen. Von ihr bieten neben Arents Sammlungen und dem seit 1891 erscheinenden „Modernen Musenalmanach“ des Schlesiers Otto Julius Bierbaum etwa noch Karl Busses „Anthologie“ (1895) und Alexander Tilles Sammlung „Deutsche Lyrik von Heute und Morgen“ (1896) eine ähnlich charakteristische Auswahl wie Avenarius' „Deutsche Lyrik der Gegenwart“ für die Zeit bis 1884. Als der weitaus bedeutendste unter den modernen Lyrikern ist Detlev von Liliencron zu rühmen.

Den frischen Wagemut und scharfen Blick wie das offenherzige Empfinden und die mit männlich ernstem Sinn gepaarte leichte Lebenslust hat der tapfere Hauptmann (geboren zu Kiel am 3. Juni 1844), der besser für Kriegs- als für Friedensdienst sich eignen mochte, aus seiner militärischen in die litterarische Laufbahn mitgenommen. Ob er in knapper, eindrucksvoller Prosa von der in Böhmen mitgekämpften „Sommerschlacht“ erzählt (1887) oder in der Weise von Byrons „Don Juan“ im satirischen Epos „Poggfred“ (1896) von leichtgeschürzten Liebesabenteuern plaudert: in den ersten Gedichten der „Adjutantenritte“ (1884) wie in den letzten von „Kampf und Spiele“, „Kämpfe und Ziele“ (1897) gibt sich eine volle Kernnatur kund; ein dichterisch empfindender Mensch, der, unbekümmert um die Wirkung, seine Persönlichkeit, sein feines Naturempfinden wie sein auf Augenblickslust gerichtetes sinnliches Begehren ausspricht. Wie sein ganzes Wesen im Guten und Schlimmen ungezügelte Natur ist, so zeigen auch seine Reimstrophen und einschmeichelnd umgaukelnden freien Rhythmen viel mehr angeborene als erlernte Kunst, stets aber die Anziehungskraft einer ungebrochenen Persönlichkeit. Er ist, was gerade unter den modernsten Dichtern nur so wenige sind, nicht aus litterarischen, verbildeten Kreisen, sondern aus dem Leben hervorgegangen, seiner frischen, vornehmen Eigenart, nicht litterarischen Parteilehren folgend.

Gerade ein Dichter wie Liliencron, dessen Vorzug in der Ursprünglichkeit seines Wesens liegt, mußte auf die Nachahmer schädlich einwirken. Er selbst bewahrt auch in seiner leichtsinnigen Behandlung von Liebesdingen die angeborene Vornehmheit des Kavaliers aus altem Hause, und seine freien Verse mit der scharfen Ironie („Dichterlos in Kamtschatka“), die doch aus warmem Gefühl hervorgeht, sind durchaus individuell. In der Nachbildung der jüngeren, aus engen bürgerlichen Kreisen stammenden Litteraturdichter wird alles vergröbert und zur absichtlichen Frivolität. Die unverschleierte Anpreisung lüsterner Sinnlichkeit wird aber auch nicht Poesie, wenn sie, wie bei Richard Dehmel („Erlösung“, 1891), mit Mystizismus verquickt ist. Nur als bezeichnend für die Entartung der Fin de siècle-Dichtung ist gerade der von seinen Freunden maßlos gepriesene Dehmel anzuführen. Als Balladendichter hat der Karlsruher Heinrich Vierordt („Akanthusblätter“, 1888) stimmungsvolle Bilder aus dem Süden entworfen. Frischen, liebenswürdigen Humor und warme Empfindungstöne zeigt Karl Busse in den graziösen

anmutigen Versen seiner „Gedichte" (1892) und „Neuen Gedichte" (1896), ein vielseitigeres Talent und keden Übermut Otto Erich Hartleben, der gleich Dehmel, Busse, Arent und den meisten anderen Berlin zum Wohnsitz erwählt hat, in „Meinen Versen" (1895) und dem tollen Humor seiner Novellen. Hartleben erscheint als der Dichter der Berliner vie de Bohème. Das erotische Element beherrscht seine Lyrik wie seine Erzählungen. So witzig seine dramatische Satire „Die Erziehung zur Ehe" (1893) auch ist, so fehlt ihr doch selber der sittliche Ernst, der erst zum Angriff auf die heuchlerische Moral der „guten Gesellschaft" und ihrer „Sittlichen Forderung" (1896) berechtigt. Mit diesen Satiren schließt sich Hartleben, dem in „Hanna Jagert" (1893) eine der bedeutenderen neueren Sittenkomödien gelungen ist, dem allgemeinen Zuge des sozialen Dramas an.

Wie in der Sturm- und Drangzeit, auf die sich schon Bleibtreu zur Rechtfertigung der jüngstdeutschen Bewegung berufen hat, fiel dem Drama auch seit der Mitte der achtziger Jahre wieder die Hauptaufgabe in der neuen Litteraturentwickelung zu. Und wenn von den verschiedenartigen Bestrebungen auch nur wenige dauernde Bedeutung erlangten, so zeugten sie doch von neu erwachender Teilnahme an der Litteratur.

Als unmittelbare Wirkung der Bayreuther Festspiele wurden in Tirol und im Böhmerwald Versuche unternommen, den altberühmten Oberammergauer Passionsspielen ähnliche religiöse Festspiele zur Seite zu stellen. Hoffnungsvoller als solche künstliche Belebung des Alten erschienen die Ansätze zu geschichtlichen Festspielen. Schon 1851 hatte Wagner Vorschläge für eine in Zürich zu errichtende Volksbühne ausgearbeitet, auf der nicht Berufsschauspieler, sondern das Volk selbst spielen sollte. Diese Idee wurde von einem Freunde Wagners, Friedrich Schön, aufgegriffen und in Worms 1889 ein eigenes Volksfestspielhaus gebaut. Man hatte nach dem glücklichen Erfolg, den die Luther-Festspiele von Otto Devrient und Hans Herrig in einer Reihe von Städten gehabt haben, die Schwierigkeiten einer derartigen Volksbühne unterschätzt. Herrig zeigte sich der dichterischen Aufgabe nicht entfernt gewachsen, und bald zogen die Darmstädter Hofschauspieler mit ihren Stücken statt der Volksspieler und Volkswerke in das Wormser Festspielhaus. Besser gelang zu Kraiburg a. Inn die Errichtung einer Volksbühne, auf der Martin Greifs „Ludwig der Bayer, oder der Streit von Mühldorf" gespielt wurde; in Rothenburg a. T. wiederholt sich jährlich die Darstellung eines freundlich-ernsten Vorfalls aus der Geschichte der altberühmten Reichsstadt als „Meistertrunk von Rothenburg"; die ehemalige Nürnberger Universität Altdorf schuf ein Festspiel aus Wallensteins Studentenzeit. In der Schweiz, in der, wie schon Gottfried Kellers Schilderung der Tell-Aufführung lehrt (vgl. S. 725), Volksspiele nie ganz aufgehört hatten, regten sich lebhafte Bemühungen um Volksvorstellungen aus der eigenen Geschichte; Meran bildete seine Andreas-Hofer-Spiele aus.

Wenn diese Erscheinungen außerhalb der gewöhnlichen Bühnen- und der Litteraturkreise nach Geltung rangen, so führte gerade die Entwickelung des Litteraturdramas 1889 in Berlin zur Schaffung der „Freien Bühne", der von sozialdemokratischer Seite die „Freie Volksbühne", Nachahmungen in Leipzig und München folgten. Es galt, die von der Polizeizensur unterdrückten sozialen Dramen außerhalb des polizeilichen Machtbereiches zur Aufführung zu bringen. Denn während die schlüpfrigsten französischen Stücke auf den meisten deutschen Bühnen zugelassen wurden, hatten ernstere deutsche Werke unter Bedrückungen zu leiden, vor denen auch „Die Räuber" und „Kabale und Liebe" als neue Werke keine Gnade gefunden hätten. Freilich ein Dichter, der mit der Schärfe, aber auch zugleich mit der poetischen Kraft und dem sittlichen Ernst des jungen Schiller den dramatischen Angriff zeitgemäß erneuert hätte, fand sich nicht.

Man braucht nicht eigens ein Drama wie Julius Harts „Sumpf" (1886), diese moderne Umbildung der „Sara Sampson" (vgl. S. 473), herauszugreifen, um in dem von Lessing geschaffenen bürgerlichen Trauerspiel die Grundlage für das neuere soziale Schauspiel wie für das Sittendrama der Geniezeit zu erkennen. An die Schwächen der Stürmer und Dränger erinnert auch das Gebahren mancher Verfasser sozialer Dramen, mögen sie gleich Max Halbe in der „Jugend" (1893), Georg Hirschfeld in den „Müttern" (1895) und Max Dreyer im „Winterschlaf" (1895) unreif jugendliche Helden nach dem Vorbild von Ibsens Oswald („Gespenster") wählen oder wie Fulda in der bald darauf von ihm selbst verspotteten „Sklavin" (1891) die Frau nach dem Vorbild von Ibsens „Nora" die Freiheit ihrer Individualität durch einfaches Fortgehen von ihrem Gatten retten lassen. Ohne die hier unentbehrliche Erfahrung wird die Anklage nicht bloß gegen Mißbräuche, sondern auch gegen natürliche Grundlagen der Gesellschaft erhoben und der im Leben unlösbare Knoten von den angeblich naturwahren Verfassern frisch durchhauen. Mit dem Drama der Sturm- und Drangzeit teilt das moderne soziale Drama die Neigung, von der Bühne herab auf sittliche, gesellschaftliche, Rechtsfragen einwirken zu wollen, aus der Dichtung ins Leben überzugreifen (vgl. S. 543).

So war die moderne Duellfrage, die unter andern der Berliner Novellist Alexander von Roberts in dem Drama „Satisfaktion“ (1891), der Wiener Arzt Arthur Schnitzler, unter den Jüngsten vielleicht das meistversprechende dramatische Talent, in den Schauspielen „Liebelei“ (1895) und dem wirklich lebenswahren „Freiwild“ (1896) behandelt haben, bereits ein Lieblingsthema von Lenz und Heinrich Leopold Wagner. Wie in der Geniezeit mußte der Vers im Drama wieder der Prosa weichen. Das von Ibsens „Nora“ gegebene Beispiel, die Handlung mit der Aufforderung an das Nachdenken der Zuschauer abzubrechen, statt das Schicksal der Hauptpersonen abschließend vorzuführen, lockte schon durch seine Bequemlichkeit zur Nachfolge. Wurde doch die Unfähigkeit in der dramatischen Technik, die dem kleinsten sozialen Drama ebenso nötig ist wie der großen historischen Tragödie, als ein Vorzug der naturwahren Kunst ausgegeben. Skizzenhafte Stimmungsbilder sollten für Dramen, das Häßliche für das allein Wirkliche gelten. Und dabei endete der Anlauf zur Behandlung sozialer Fragen nur zu oft, wie in Wildenbruchs „Haubenlerche“ (1890), im alten engen Kreis des Verhältnisses der Geschlechter. Der tragischen Größe und Wahrheit von Hebbels sozialem Trauerspiel „Maria Magdalena“, dem Stimmungsbild aus Meister Antons Tischlerwerkstatt, hat kein moderner Dichter sozialer Dramen Gleichwertiges an die Seite zu setzen vermocht, auch nicht die beiden als Führer anerkannten Dramatiker: Sudermann und Hauptmann.

Der zu Schreiberhau im Riesengebirge lebende Schlesier Gerhard Hauptmann (geboren 1862 zu Salzbrunn) und der Ostpreuße Hermann Sudermann (geboren 1857 zu Matziken) werden, was immer ihre persönliche Gesinnung sein mag, von ihren Anhängern feindlich einander gegenübergestellt. Hauptmann selbst hat seine düstere Erzählung „Bahnwärter Thiel“ und die Wahnsinnsskizze „Der Apostel“ (1892) nur als „novellistische Studien“ bezeichnet. Er kommt einzig als Dramatiker in Betracht, während der Dichter der „Heimat“ zugleich im „Katzensteg“ ein gewaltiges Seitenstück zu Kleists Erzählung von „Michael Kohlhaas“ geschaffen hat.

Hauptmann, der, ehe er seinen Beruf zur Dichtung entdeckte, als junger Maler an der Breslauer Kunstschule die Studien zu seinem dramatischen Charakterbild „Kollege Crampton“ machen konnte, weiß geschickt die Tagesströmung sich dienstbar zu machen, indem er die gerade herrschende Mode überbietet. In der Blütezeit des Naturalismus verblüffte er 1889 durch das soziale Drama „Vor Sonnenaufgang“. Nur im Roman hatte bis dahin Zola Bilder der ekelsten Wirklichkeit geboten, wie Hauptmanns Bauerndrama aus den schlesischen Kohlenbezirken sie dem Auge zumutete. Nicht an Anzengrubers gesundkräftige Bauerngestalten, sondern an die schlimmste Entartung der Rasse, wie Zolas „la Terre“ sie ausmalt, gemahnt diese durch unvermuteten Reichtum sittlich und körperlich vertierte Bauernfamilie. Das durch Ibsens „Gespenster“ beliebte dramatische Motiv der erblichen Belastung ward hier mit der grellsten Vorführung häßlichen Säuferstumpfsinns verbunden. Zugleich aber waren es lauter Gestalten, denen man Lebenswahrheit zutraute, scharf und individuell gezeichnet. In dem sozialdemokratischen Agitator erschien neben dem unglücklichen Mädchen, das selber dem sozialdemokratischen Philister vergeblich seine Liebe anbietet, die einzige anständige Person des ganzen Stückes. Damit ward der Übertrumpfung des bisher vom Naturalismus Geleisteten noch das kräftige Reizmittel politischer Opposition beigemischt. „Die einsamen Menschen“ (1891) sind mehr als Übertragung von Ibsens „Rosmersholm“ in deutsche Verhältnisse denn als selbständige Dichtung anzusehen. Aber mit dem in schlesischer Mundart abgefaßten Schauspiel „De Waber“ („Die Weber“, 1892) war ein höchst wirksames dramatisches Gegenstück zu Zolas Arbeiterroman „Germinal“ geschaffen. War es auch kein in sich geschlossenes Drama, so hätte das „Schauspiel aus den vierziger Jahren“, in dem jeder Auftritt an die Arbeiterzustände der Gegenwart erinnert, doch als eine Reihe lebensvoller, in Zeichnung und Farbe naturtreu durchgeführter Stimmungsbilder Aufsehen erregt und Eindruck gemacht, auch wenn nicht kleinliche und schwächliche Polizeiverbote für „Die Weber“ und damit für Hauptmanns ganze Dichtung eine so ausgezeichnete Reklame abgegeben hätten.

Hatte man aber „Die Weber“ gerade wegen ihres Mangels an Einzelcharakteren und einem Helden als den Anfang einer neuen sozialen Kunst gerühmt, in der allein die Masse oder, wie Spielhagens Kritik rühmte, die Not der dramatische Held sei, so wählte Hauptmann selbst für sein Geschichtsdrama aus dem Bauernkrieg keineswegs das gegen seine Unterdrücker aufstehende Volk, sondern den großsprecherischen Ritter „Florian Geyer“ (1896) in alter Weise zum Träger des Dramas. Der hier beabsichtigte Versuch, Goethes „Götz von Berlichingen“ als überlebt durch ein streng naturalistisches Geschichtsdrama zu ersetzen, enthüllte kläglich den Mangel an dichterischem Vermögen. Und nun geschah das Unerwartete: der Vorkämpfer

des Naturalismus ging mit fliegenden Fahnen ins entgegengesetzte Lager über. Die Hinwendung von einer litterarischen Richtung zur anderen kann selbstverständlich kein Vorwurf gegen den Dichter sein, wenn reiche innere Erfahrung oder wachsende künstlerische Einsicht ihn antreiben, andere Stoffe und Formen zum Aussprechen seiner Individualität sich zu wählen. Hauptmanns Hinneigung zum Symbolismus und Märchen folgte aber wieder äußerlich der Modeströmung und suchte durch Aufspannen aller Segel den Wind der Tageslaune sich zu gewinnen. Wie Zola der realistischen Vorführung des Arbeiterelends im „Germinal" die in frommen Liebesphantasien ihrer Traumwelt lebende Heldin nachsandte („Le Rêve"), so ließ Hauptmann seinen „Webern" das Traum- und Fieberbild von „Hanneles Himmelfahrt" folgen (1893), dem sich 1896 „Die versunkene Glocke" als „ein deutsches Märchendrama" anreihte.

Während des Siegeszuges des Naturalismus war plötzlich ein einfaches deutsches Kindermärchen auf der Bühne aufgetaucht: „Hänsel und Gretel" (1893). Ein Schüler Wagners, Engelbert Humperdinck, hatte die Dichtung seiner Schwester Adelheid Wette mit Wagnerschen und Volksliedtönen ausgestattet. Die Wahrheit und Innigkeit der Empfindung, mit der Humperdinck sich in die Kinderseele zu versetzen, aus dem kindlichen Fühlen heraus in Tönen zu unserem Gemüt zu sprechen weiß, erwarb dem schlichten Märchenspiel Eingang bei Jungen und Alten. Das Bedürfnis nach dem rein Dichterischen, der alten und ewig jungen Poesie suchte hier die vom naturalistischen Drama nicht gebotene Befriedigung.

Der Erfolg, dessen Ursache man im Märchenstoffe zu finden glaubte, reizte selbst einen so realistischen Dichter wie den auf allen Gebieten thätigen Richard Voß zur Nachahmung („Die blonde Kathrein", 1895). Der Prager Philosophieprofessor Christian von Ehrenfels sammelte seine tiefempfundenen, poesievollen Dichtungen als „Allegorische Dramen" (1895). Der Sieg Humperdincks und die in Einzelheiten unmittelbar benutzten Dramen von Ehrenfels (Nick und Nixe im „Bruno", „Der Kampf des Prometheus") haben auf die Entstehung von Hauptmanns „Versunkener Glocke" eingewirkt.

Der bereits verbannte Vers und Reim, nach dem schon der Stoff des „Hannele" verlangte, ist in der „Versunkenen Glocke" auch von dem Vertreter der modernsten Dichtung wieder als unentbehrlich anerkannt worden. Im „Hannele" macht der Gegensatz des rohen Treibens im Armenhaus zu dem Wahnweben der gequälten Kinderseele an sich einen ergreifenden poetischen Eindruck. Aber ein großer Dramatiker würde diese Vision nicht durch ein ganzes Drama ausgesponnen, sondern wie Shakespeare in den Träumen Richards III. diese Enthüllung des Seelenlebens in ein paar Szenen zusammengefaßt haben. Naive Kindlichkeit und Gläubigkeit, ein eigenes Mitfühlen der Kinderempfindung, wie es bei Humperdinck anspricht, sind Hauptmann fremd. Im „Hannele" und noch viel stärker in der „Versunkenen Glocke" merkt man die Absicht und das mühsam Zusammengesuchte überall hindurch. Das ins Riesengebirge versetzte „deutsche Märchendrama", das manchen Zug echten Volksglaubens wirksam verwertet, entlehnt doch in bedenklicher Weise aus Ibsens „Brand", „Peer Gynt" und „Julian". In dem Kampf der Frau und der zu neuem Wagnis anfeuernden Geliebten (Rautendelein) um den Mann ist das Vorbild von Ibsens „Baumeister Solneß" deutlich erkennbar. Kühle Berechnung auf Effekt, keine innere künstlerische Nötigung kennzeichnet Hauptmanns ganzes Schaffen. Die „Versunkene Glocke" aber sucht die Leere der Empfindung und völlige Unklarheit der Gedanken durch eine symbolische Hülle zu verschleiern; das Flache soll durch äußerlich entlehnte Bilder den anlockenden Reiz des Rätsels und Schein des Tiefsinns erhalten. Parteirücksichten suchten das bloß auf äußeren Schein Gekünstelte als echte Poesie aufzudrängen, das innerlich hohle Werk der Tageslaune als Faustische That zum blendenden Augenblickserfolg zu empfehlen.

Man hat Sudermanns überlegene Technik der angeblichen Kraft und Ursprünglichkeit Hauptmanns gegenüber als eine minderwertige, die „Heimat" als konventionelle Mache herabgesetzt. Nicht bloß Sudermanns „Geschichten im Zwielicht" weisen auf die schlüpfrige Erzählungskunst Maupassants als einen bedenklichen Ausgangspunkt hin, auch neuere Novellen, wie „Die indische Lilie", sind nicht frei von Neigung fürs Frivole. Aber schon 1887 wußte Sudermann mit feiner psychologischer Beobachtung, wenn auch in der Darstellung unter dem Einfluß von Björnsons norwegischen Bauernnovellen, in „Frau Sorge" aus eigener trüber Kindheit rührend zu erzählen, in den „Geschwistern" (1888) die selbstquälerische Gedankenschuld

durch alle Irrungen zu verfolgen. Und wenn in „Jolanthes Hochzeit“ (1892) der brutale Zug den humoristischen überwiegt, so trägt diese rücksichtslose ostpreußische Naturkraft im „Katzensteg“ (1889) das Ihrige zu der erschütternden tragischen Größe bei, mit der Sudermann uns den aufregenden Kampf miterleben läßt, in dem der Sohn furchtbar die Schuld von seines Vaters Verrat am Vaterlande büßt.

Seit der Aufführung der „Ehre“ am Berliner Lessingtheater (1889) nahm Sudermann die erste Stelle unter den modernen Dramatikern ein. Nicht Armut und Wohlleben, wie einst Nestroy in „Zur ebenen Erde und erster Stock“ im Rahmen eines Stückes nebeneinander vorgeführt hatte, sondern den viel weniger ausgleichbaren Gegensatz der Lebensanschauung und Bildungswerte stellte Sudermann in Hinter- und Vorderhaus gegenüber. Er war in der Technik bei den Franzosen in die Schule gegangen, aber mit der erlernten Meisterschaft schuf er aus den heimatlichen Verhältnissen heraus selbständig denkend und bildend Menschen und Handlung. „Die Ehre“ wurde freilich durch das völlig undramatische Sprachrohr des Dichters (Graf Trast) zum unkünstlerischen Tendenzdrama herabgewürdigt. Aber schon in „Sodoms Ende“ ließ er, allerdings in verletzend greller Ausmalung, die Gegensätze selbst wirken, und in der „Heimat“ (1892) entwickelt sich die Tragik aus dem Zusammenstoßen zweier Lebensanschauungen, deren jeder eine innere Berechtigung innewohnt.

In Magdas Kampf um freie Gestaltung des eigenen Lebens gegenüber der Unselbständigkeit, zu der die gesellschaftliche Sitte das erwachsene Mädchen verurteilt, ist in der „Heimat“ eine soziale Frage, die in der ganzen Frauenbewegung, dem Verlangen nach Frauenstudium zur Lösung drängt, mit Ernst und reifem Verständnis behandelt. Wenn Magda aus diesem Kampf moralisch geschädigt hervorgeht, so trägt der alte Familienzwang daran nicht minder schuld als sie selbst. Welch weitverbreitetem Verlangen hier aber Sudermann in tragischem Konflikt wie der humorbegabte Novellendichter Ernst von Wolzogen in den „Kindern der Excellenz“ (1890) in heiterer Lustspiellösung Ausdruck gibt, das hat Gabriele Reuters „Leidensgeschichte eines Mädchens aus guter Familie“ (1895) lehrreich erzählt.

Wenn Sudermann die Lösung der fesselnden Aufgabe, den Nietzscheschen Kraftmenschen im Kampf um die begehrte Frau vor dem bescheiden seine stille Pflicht erfüllenden Manne weichen zu lassen, im „Glück im Winkel“ (1895) trotz aller Kunst der Charakterzeichnung und geschicktester Führung der dramatischen Handlung nicht geglückt ist, so hat er 1896 in „Morituri“ zum erstenmal den engen Kreis des sozialen Dramas überschritten.

Indem Sudermanns „Morituri“ den Todesgang des blutjungen preußischen Leutnants „Fritzchen“ als Bild aus dem Leben unserer Tage der stolzen Todesweihe „König Tejas“ und seines Gotenvolkes gegenüberstellt, läßt er aus dem Gegensatz der Zeiten und Sitten zugleich das ihnen menschlich Gemeinsame hervortreten. Wenn „Fritzchen“ das seinem Volk gehörige Leben auch für eitle Nichtigkeit dahingeben soll, der alte Heldenmut, der nicht das Leben als der Güter Höchstes schätzt, ist ihm ein ungeschwächtes Erbe der „Ahnen“. Und ein Vertreter modernster Dichtung lehrt, daß über der bürgerlichen Enge sozialer Gegensätze, die als einziger Inhalt der Kunst der Gegenwart gelten sollen, heute wie in den Tagen, da die germanische Heldensage aus dem Leben und den Thaten der deutschen Stämme hervorging, der hohe Sinn und die Poesie sich erheben, die zum Inhalt haben, wie in Kämpfen und Leiden, Sieg und Untergang ein Mensch ein großes Schicksal empfindet und erträgt. Wohl hat die Litteratur das Leben ihrer Zeit und ihres Volkes in allen ihren Äußerungen widerzuspiegeln. Aber ihre Aufgabe kann niemals durch die bloße Wiedergabe des zufälligen Einzelvorgangs begrenzt werden. Auch für die Dichtung gilt des Herrn Mahnwort aus dem Faustvorspiel:

„Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken.“

Register.

Abbt 480. 485. 531. 551.
Abraham a Santa Clara 364. 627.
Ackermann 494.
— aus Böhmen 270.
Adelung 408.
Albertinus 340.
Alberus 236. 291. 307.
Albrecht (Vf. d. jüng. Titurel) 131.
— von Eyb 271.
— von Halberstadt 99.
— von Johannsdorf 182.
— von Kemenaten 170.
Alcuin 23.
Alexander der Große (Prosa) 220.
Alexis (Häring) 656. 678.
Alpharts Tod 172. 719.
Altsächsische Genesis 35.
Alxinger 520.
Amadis 319. 369.
Andreä 355.
Andreas, Kaplan 225. 228.
Angilbert 23.
Anhalt, Herzog von 194.
Annolied 68. 338.
Antichristspiele 65.
Antonius von Pforr 234.
Anton Ulrich von Braunschweig 378.
Anzengruber 726.
Apollonius von Tyrus (Prosa) 220.
Archenholz 478. 622.
Arent 748. 750. 752.
Arigo 270. 299.
Armenbibeln 224.
Arminius 5. 381. 465. 505. 545. 653.
Arndt 644. 657. 660. 718.
Arnim, A. v. 645. 649. 656. 670.
— Bettina 646. 690.
Arnold, G. D. 646. 731.
— Gottfr. 386.
Artussage 102. 519. 685.
Assig 352.
Aßmann von Abschatz 352.
Athis und Prophilias 100.
Attilasage 13. 719. 729.
Auerbach 725.
Ava 70.
Avenarius 752.
Aventinus 273.
Ayrenhoff 527.
Ayrer 310.
Babo 593.
Balde 355.
Barditus 3.
Basedow 537. 575.
Bauernfeld 706. 743. 749.
Baumbach 719. 732.
Baumgarten 388. 423.
Bebel 235.
Becker 718.
Beer 684.
Beethoven 438. 681. 744.
Beheim 257.
Behrmann 418.
Benediktinerregel 29.
Benedix 743.
Berthold von Holle 134.
— von Regensburg 212.
Bertuch 598.
Besser 391.
Biblisches Drama der Protestanten 295. 414. 465. 741.
Bierbaum 752.
Binzer 660.
Birch-Pfeiffer 725. 743.
Birk 294.
Birken 340.
Bismarck 522. 718. 739.
Bispel 133.
Biterolf und Dietleib 168. 719.
Bleibtreu 748. 751.
Blumauer 520. 525.
Blumenthal 743.
Bode 521.
Bodenstedt 667. 728. 749.
Bodin 320.
Bodmer 159. 420. 460. 505. 560.
Böhme 358. 636. 650.
Boie 524. 553.
Bondeli 506.
Boner 225. 466.
Bopp 662.
Boppe, Meister 202.
Borck 424.
Borkenstein 428.
Bormann 731.
Börne 687. 689. 695.
Brachvogel 692.
Brant 210. 238. 286. 326.
Braunschweigische Reimchronik 134.
Breitinger 421.
Brennberger 263.
Brentano 645. 650. 656. 670.
Brockes 394. 481. 504.
Buch der Väter 141.
— von Bern 172.
Buchner 336.
Büchner 688.
Bucholtz 380.
Bühel 222. 234.
Bülow 727.
Bürger 562.
Burkart von Hohenfels 199.
Busse 752.
Campe 376. 537. 548.
Canitz 390.
Carmina Burana 66. 85. 224.
Cato, der deutsche 206.
Celtis 272. 273. 293.
Cersne 225.
Chamisso 641. 648. 670. 674. 698.
Chodowiecki 493.
Christliches Weltdrama 64. 249. 251. 295.
Chyträus 236.
Clajus 280.
Claudius 561.
Colin 222.
Collin 648. 702.
Conrad 748. 751.
Cornelius 727.
Cramer 432. 485.
Cronegk 478. 488.
Crotus Rubeanus 275. 285.
Dach 341.
Dahlmann 664. 718.
Dahn 466. 719. 720. 728. 734. 738. 749.
Daumer 666.
David von Augsburg 212.
Dedekind 315.
Dehmel 752.
Deinhardstein 702.
Denis 525. 544.
Deutsche Bibel 30. 31. 269. 278.
—, Decameron, der 270.
Dietmar von Eist 87.
Dietrich v. Bern 12. 16. 43. 84. 167. 172. [176. 719. 741.
Diez 663.
Dingelstedt 715. 727. 728.
Docen 646. 663.
Dohna 357.
Dove 734.
Dreikönigsspiel 64. 251.
Dresdener Heldenbuch 222.
Dreyer 753.
Drollinger 400.
Droste-Hülshoff 716.
Dürer 300. 307.
Dusch 485.
Eber, Verse vom 58.
Eberhard, Priester 134.
Eberlin von Günzburg 290.
Ebers 734. 749.
Ebert, J. A. 432.
— K. E. v. 709.
Ebner von Eschenbach 737.
Ecbasis captivi 50.
Eckenlied 170. 222. 280.
Eckermann 665.
Eckhart 267.
Eckstein 734.
Ehrenfels 755.
Eichendorff 645. 648. 655. 659. 670.
Eichhorn 664.
Eike von Repkowe 213.
Eilhart von Oberge 91.
Einhard 23. 26.
Einsiedel 598.
Ekhof 495.
Ekkehard 45.
Eleonore von Vorderösterreich 220. 227.
Elisabeth, die heilige 141. 727. 747.
— v. Nassau-Saarbrücken 219. 227.
Engel 538. 622.
Englische Komödianten 308. 410.
Epistolae obscurorum virorum 275.
Eraclius 100.
Erasmus 274. 285. 317.
Ermanarich 12. 43. 262. 719.
Eschenburg 511. 538.
Eulenspiegel 233. 318. 326. 732.
Exodus 70.
Ezzo 67.
Fabeldichtung 133. 235. 236. 241. 398. [440.
Facetien 234.
Falk 665.
Fallmerayer 656.
Fastnachtsspiele 244. 292. 304. 310. 312. [584.
Faust 320. 326. 411. 486. 583. 591. 594. [630. 668. 711.
Feind 416.
Festspiele 746. 753.
Feuchtersleben 708.
Feuerbach 713.
Fichte 538. 618. 621. 636. 644. 656.
Fierabras 220.
Fischart 233. 315. 326. 329. 460.
Fischer 699. 738.
Fitger 742. 749.
Flaischlen 750.
Fleck 137.
Fleming 342.
Floris und Blanscheflur 90.
Follen 660.
Folz 242. 245. 260. 299.
Fontane 720. 749.
Forster 539.
Förster 656. 670.
Fouqué 648. 650. 655. 735.
Francke 385.
Frankfurter, Philipp 232.
Frauenlob 202. 259.
Freidank 208.
Freiligrath 717. 738.
Freundschaftssagen 55. 140. 220.
Frey 235.
Freytag, G. 686. 688. 720. 738. 749.
— L. 719.
Friedberger Christ und Antichrist 72.
Friedrich Alexander von Württemberg 700.
— von Hausen 180.
— von Schwaben 222.
Frischlin, J. 298.
— N. 296. 522.
Fronleichnamspiele 251. 252.
Füetrer 223. 227.
Fulda 736. 753.

Galmy 312.
Ganghofer 726.
Garve 538. 622.
Gebler 528.
Geibel 678. 715. 718. 728. 738. 740.
Geiler von Kaisersberg 224. 240. 260. 286.
Geistliche Liederdichtung 40. 44. 72. 265. 333. 353. 386. 636. 700.
Geistliches Drama 63. 247.
Gellert 437. 474.
Gemmingen 613.
Gengenbach 260. 292. 294. 306.
Genz 644.
Georg, Lied vom heil. 40.
Geraldus 45.
Gerhardt 355.
Gerok 700.
Gerstäcker 717.
Gerstenberg 545. 578.
Gervinus 664. 718. 749.
Gesellschaftslied 346.
Geßner 480.
Gesta Romanorum 234.
Gilm 709.
Giseke 431.
Gleim 441. 445. 478. 517.
Glossare, Glossen 29.
Gluck 492. 529. 746.
Gnaphaeus 293.
Gnidius 289.
Göckingk 561.
Goldemar 169.
Görres 644. 645. 658.
Goethe 460. 529. 538. 553. 566. 584. 616.
Gotter 495. 554. [622. 642. 658. 665.
Gottfried von Hohenlohe 130.
— von Neifen 199.
— von Straßburg 122. 137.
Gotthelf (Bitzius) 725.
Gottschall 715. 734.
Gottsched 404. 416. 441. 460. 559. 624.
— Adelgunde 405. 429.
Götz 441. 444.
Goeze 500.
Grabbe 683. 751.
Graf Rudolf 91.
Gralsage 112. 117. 130. 685. 747.
Gräter 545. 668.
Grazie 733.
Greif 730. 758.
Grillparzer 702. 741. 749.
Grimm, J. und W. 466. 641. 647. 659. 663.
Grimmelshausen 370. [718. 728.
Grosse 727. 729. 749.
Großmann 613.
Groth 723. 731. 749.
Grün (Auersperg) 710. 718.
Gryphius, A. 347. 413. 426.
— Chr. 352.
Gudrun 81. 160. 719.
Gueinzius 339.
Günther 392.
Gunther von Pairis 185.
Gutzkow 633. 687. 691. 722. 727. 749.
Hackländer 723.
Hadamar von Laber 226.
Hadloub 199.
Hafner 528.
Hagedorn 397. 443.
Hagen, v. der 644. 663.
Hahn-Hahn 722.
Haimonskinder 220. 640.
Halbe 753.
Haller 399. 661.
Halm (Münch-Bellinghausen) 706.
Hamann 547.
Hamerling 733. 738. 749.
Hammer-Purgstall 666. 679. 708.
Händel 416.
Happel 380.
Harlungensage 13. 719.
Harsdörfer 340.
Hart, H. 733. 748.
— J. 475. 748. 753.
Hartleben 753.
Hartlieb 225. 227.
Hartmann (Vf. der Rede vom Glauben) 73.
— E. v. 749.
Hartmann, M. 709. 718.
— von Aue 100. 128.
Haschka 525.
Hauff 673. 700.
Hauptmann 750. 754.
Haupt- und Staatsaktionen 411.
Haydn 530.
Hebbel 159. 695. 727. 739. 745. 754.
Hebel 646. 726. 731.
Heermann 355.
Hegel 618. 651.
Heigel 736.
Heine 688. 694. 712.
Heinrich (Kaiser) 177.
— III., Markgraf von Meißen 194.
— IV., Herzog von Breslau 194.
— der Glichesaere 89. 236.
— der Vogler (mhd. Dichter) 178. 454,
— von Bayern, Lied auf 53. [459.
— von Freiberg 126.
— von Laufenberg 224. 266.
— von Meißen 202.
— von Melk 78.
— von Morungen 181. 262.
— von Mügeln 203. 257. 270.
— von Neustadt 134.
— von Rugge 182.
— von Türlin 129. 245.
— von Veldeke 95. 180.
Heinse 518. 604. 689.
Heinzelein von Konstanz 225.
Helbling 210.
Heldendichtung und -sage 12. 84. 719.
Heliand 32. 43. 455. 464.
Henckell 748.
Heräus 391. 460.
Herbart 661.
Herbort von Fritzlar 98.
Herder 544. 548. 569. 597. 621.
Herger 88.
Hermann von Sachsenheim 226.
— von Salzburg 265.
Hermes 523.
Herodesspiele 64. 295.
Hertz 719. 729.
Herwegh 714.
Herzog Ernst 83. 698; (Prosa) 220. 222.
Hesler 224. [290.
Hessus 275.
Heufeld 528.
Hey 440.
Heyden 656. 678.
Heyne 490. 539.
Heyse 735.
Hildebrandslied 26. 28. 222. 262. 719.
Hildensage 161. 719.
Hiller 484.
Himmlische Jerusalem, das 223.
Hippel 536.
Hirschfeld 753.
Höck 326.
Höfische Dorfpoesie 196. 256.
Höfischer Minnesang 178. 256.
Höfisches Epos 90. 93. 95. 218. 222. 231.
Hoffmann, E. T. A. 671. 745.
— von Fallersleben 616. 714. 727.
Hofman von Hofmanswaldau 350.
Hohelied (deutsche Prosaauslegungen) 74.
Hölderlin 621. 686. [223.
Holtei 682. 731.
Hölty 560.
Holz 748.
Holzwart 318.
Homer 271. 559. 564. 573. 624. 744.
Hopfen 736.
Hormayr 705.
Houwald 651.
Hrabanus Maurus 24. 30.
Hrotsvith [illegible] 293.
Huber 540.
Hüebner 339.
Hugdietrich 17. 310. 719. 729.
Hugo von Montfort 256.
— von Trimberg 210.
Hug Schapeler 312.
Humanismus 228. 240. 270. 275.
Humboldt, A. v. 665.
— W. v. 622. 643. 662.
Humperdinck 647. 755.
Hürnen Seifried 280. 305.
Hutten 228. 275. 288. 382.
Iffland 542. 612. 658.
Immermann 656. 677. 682. 721. 745.
Ingold 224.
Irenicus 278.
Iring und Irminfried (Sage) 43.
Iselin 532.
Isidorübersetzung 30.
Jacobi, F. H. 574. 622. 728.
— J. G. 517.
Jahn 645. 655. 660.
Jakob von Cessolis 224.
Jansen Enikel 134.
Jean Paul (Richter) 538. 637. 646. 745.
Jensen 737. 738.
Jesuitendrama 255. 415.
Johann von Soest 222. 227.
— von Würzburg 134.
Jordan 718.
Julius von Braunschweig 309.
Jüngerer Titurel 130.
Jung-Stilling 568.
Jutta 247. 649.
Kaiserchronik 79.
Kant 536. 547. 617. 620.
Kanzler, der 202.
Karl der Große 22. 26. 29.
Karlmeinet 222.
Karsch 479.
Karsthans 289.
Kaspar von der Rhön 222.
Kästner 436. 438. 476.
Kaufmann 543.
Keller 200. 676. 724.
Kerner 699.
Kinkel 715.
Kirchbach 749. 751.
Kirchenlied 265. 280. 281. 355. 438.
Kirchhoff 235.
Kirchmair (Naogeorgus) 295.
Klage 144. 160. 466.
Klaj 340.
Klein 742.
Kleist, E. Chr. von 447. 476.
— H. v. 636. 651. 742.
Klemm 528.
Klinger 543. 588.
Klopstock 443. 449. 452. 477. 485. 544.
Klotz 497. 551. [556. 637.
Klugen Knecht, Spiel vom 247. 274.
Knapp 700.
Knebel 597. 660.
Knigge 537.
Kobell 730.
Kolroß 294.
König 391.
— Tirol von Schotten 206.
Konrad, Priester 77.
— von Helmsdorf 294.
— von Stoffeln 130.
— von Würzburg 137. 139.
Konradin von Schwaben 194. 593. 606.
Kopisch 678.
Körner 655.
Kortum 520.
Kotzebue 634. 660.
Krais 700. 738.
Kretschmann 545.
Kretzer 750. 751.
Kreuzfahrt des Landgrafen Ludwig 134.
Krug v. Nidda 654.
Krüger, B. 295.
— J. C. 430. 469.
Kugler 664.
Kühne 689.
Kürenberger 86.
Kürnberger F. 710.
Kurz, H. 701. 749.
— J. 738.
— J. F. von 527.
Kurzmann 224.
Lachmann 663.
Lafontaine 626.
Lagarde 745.
Laistner 736.
Lamprecht, Priester 75.

Lamprecht von Regensburg 212.
Langbein 523.
Lange 442. 470.
Lanzelet (Prosa) 220.
Laroche 504. 522. 523.
L'Arronge 743.
Lassalle 712. 714.
Lateinische Schulkomödie 236. 293.
Laube 687. 693. 718. 749.
Lauremberg 359. 723.
Laurin 13. 169. 221. 719.
Lavater 513. 543. 575.
Leben der Maria 141.
— Jesu, Spiel vom 249.
Leibniz 387. 395. 445.
Leich 3. 178.
Leise 265.
Leisewitz 556. 587.
Leitner 709.
Lenau 710.
Lenz 542. 586. 750.
Lessing, G. E. 395. 449. 467. 482. 538. 583. 745. 753.
— K. 542.
Leuthold 729.
Lewald, F. 722.
— K. A. 691.
Lichtenberg 535.
Lichtwer 440.
Liliencron 752.
Lilienstein 737.
Lindner, A. 742.
— J. G. 547.
— M. 235.
Lingg 729.
Linke 748.
Liscow 425. 436.
Liszt 727. 746.
Livländische Reimchronik 134.
Löben 645. 656. 670.
Lobwasser 329.
Locher 240. 286.
Logau 357.
Lohengrin 181. 727. 746.
Lohenstein 350. 381.
Lortzing 682.
Löwen 495.
Lucidarius, der kleine 210.
Luder 272.
Ludwig, O. 739.
— L. 656. 675.
— von Anhalt 337.
Ludwigslied 41.
Lügenmärchen 55. 195. 375. 520.
Luther 236. 275. 288. 289. 290.
Magelone 220. 640.
Mai und Beaflor 133.
Maltz 731.
Manesse 177.
Manuel 292.
Marggraff 691.
Marienlyrik 73. 223. 636.
Mar(k)olf 282.
Marlitt 722.
Marner, der 201. 203.
Marnix 317.
Martina, die heilige 141.
Maßmann 656.
Mastalier 525.
Mathesius 236.
Matthäusevangelium (deutsches) 30.
Matthisson 634.
Mayer 697.
Mechtild, Erzherzogin v. Österreich 227.
Meerwunder 222.
Meier 423.
Meinloh von Sevelingen 88.
Meißner, A. G. 522.
— Alfr. 709.
— der 202.
Meistersang 193. 203. 256. 257. 300. 746.
Melanchthon 276. 285.
Melusine 310. 515. 640. 705.
Memento Mori 67.
Mendelssohn 471. 531.
Menke 384. 391. 392.
Menzel 687.
Merck 569.
Mereau 635.
Merseburger Zaubersprüche 4. 43.
Merswin 266. 268.
Metellus von Tegernsee 84.
Meyer, K. F. 737.
— von Knonau 440.
Meyr 726.
Michaelis, J. B. 520.
— J. D. 539.
Miller 560. 574.
Minckwitz 678.
Minneallegorie 224. 226.
Minnegesang 86. 93. 177. 255. 560. 641.
Modus Ottinc 55.
Möller 613.
Moltke 739.
Moralische Wochenschriften 402. 465. 537. 702.
Morhof 344. 382. 391. 393.
Mörike 700.
Moritz 603.
— von Hessen 309.
Moscherosch 366.
Mosen 674.
Moser, F. K. v. 460. 533.
— G. v. 743.
— J. J. v. 533.
Möser 533. 553. 580. 686.
Mosheim 408.
Mozart 529. 681. 745.
Mühlpfort 352.
Müller, F. 591.
— J. v. 619. 662.
— von Königswinter 684. 715.
— W. 656. 670. 675.
Müllner 651.
Münchhausen 520.
Mundt 688. 689.
Murner 286.
Musäus 521. 598. 640.
Musenalmanach 554. 610. 622. 635. 641. 673. 749. 752.
Muskatblut 257.
Muspilli 35.
Mylius 430. 469.
Mystik 212. 266. 275. 276. 352. 636.
Nationalepos 26. 84. 142. 144. 220.
Neander 386.
Neidhart Fuchs 198. 231.
— von Reuenthal 196. 231. 256. 710. 725.
Neidhartspiel 244. 246.
Nestroy 708.
Neuber 417.
Neukirch 390.
Nibelungen 5. 12. 48. 84. 144. 466. 641. 651. 681. 698. 718. 741. 746.
Nicolai 470. 564. 623. 640.
Niebuhr 644. 656. 664.
Nietzsche 749. 756.
Niklas von Wyl 228. 270.
Nissel 742. 749.
Nordendorfer Spange 8.
Notker Balbulus 44.
— Labeo 57.
Notter 699.
Novalis (Hardenberg) 633. 635.
Oberammergauer Passionsspiel 255. 753.
Octavianus 220. 640.
Ogier von Dänemark 220.
Öhlenschläger 682.
Oken 712.
Olearius 343.
Olwier und Artus 220.
Oper 334. 415. 492. 529. 681. 705. 739.
Opitz 328. 330. 345.
Orendel 81. 142. 719.
Ortnit 81. 178. 221. 310. 719.
Osiander 302.
Osterspiele 63. 249. 250.
Oswald 81. 143.
— von Wolkenstein 256.
Otfried von Weißenburg 36. 460.
Otloh 60.
Otto mit dem Pfeile von Brandenburg 194.
Ottokar von Steiermark 134. 705.
Paoli 709.
Passional 141.
Passionsspiele 69. 252. 295. 306. 753.
Pauli 284. 326.
Paulus Diaconus 17. 23. 28. 30. 50.
Perthes 664.
Pestalozzi 587. 663.
Petrus von Pisa 23.
Peutinger 273.
Pfaffe Amîs, der 188. 710.
Pfeffel 440.
Pfintzing 230.
Pfizer, G. 699.
— P. 697. 718.
Phyllis und Flora 224.
Physiologus 50. 201. 224.
Pichler 702. 709. 749.
Pietsch 391.
Pirckheimer 273. 285. 300.
Platen 461. 656. 659. 676. 696. 728.
Pleier, der 130.
Politischer Roman 334. 377. 402. 509. 591.
Popularphilosophen 450. 531.
Postel (Sealsfield) 717.
Prechtler 706.
Predigtmärlein 234.
Prehauser 527.
Priamel 195.
Pritschmeister 241. 327. 391.
Prokesch-Osten 708.
Prutz 677. 718.
Psalmenübersetzung, gotische 10; hochdeutsche 329. 333.
Pückler-Muskau 686. 710. 714.
Pufendorf 383.
Puschmann 260.
Püterich von Reicherzhausen 223. 227.
Pyra 425. 442.
Pyrker 705.
Quedlinburger Annalen 43.
Raabe (Corvinus) 723.
Rabe 316.
Rabener 433.
Rabenschlacht 172. 719.
Rachel 360.
Rahel 633. 690.
Raimund 707. 726.
Ramler 479.
Rank 708. 749.
Ranke 665. 727. 749.
Raspe 520.
Ratpert 44.
Rätsel 4. 195. 204.
Raumer 664.
Raupach 681.
Rebhun 294. 335.
Reden, poetische 133. 241. 339.
Redwitz 720. 739.
Regenbogen 202. 205.
Regensburg, Burggraf von 88.
Reichardt 633.
Reimarus 394. 499.
Reimreden, -sprecher 241.
Reineke Fuchs 237. 315. 624.
Reinfried von Braunschweig 134. 141.
Reinhold 618.
Reinmar von Hagenau 182. 203.
— von Zweter 195. 203.
Reuchlin 247. 274. 293.
Reuter, Chr. 375.
— F. 660. 723. 731.
— G. 756.
Rhenanus 273.
Riehl 118. 726.
Rinckart 355.
Ringwaldt 313.
Rist 340. 344. 350.
Ritter 665.
Roberthin 342.
Roberts 754.
Robinsonaden 161. 372. 376.
Rollenhagen 314. 433.
Roquette 720. 727. 749.
Rosegger 726. 749.
Rosengarten 13. 168. 221. 245. 719.
Rosenplüt 242. 247. 299.
Rosner 255.
Rother 17. 81. 641.
Rotteck 664.
Rückert 657. 679.
Rüdigersage 84. 719. 734.
Rudolf von Ems 137.
— von Fenis 180.
Rume(z)land 202. 204.
Ruodlieb 55. 133. 719.
Saar 736.

Sachs 260. 298. 310. 584. 702. 746.
Sachsenspiegel 213.
Sack 452. 506.
Sallet 722.
Salomon und Markolf 81. 142. 245.
Schack 718. 729. 738.
Schäferdichtung 334. 439. 480. 592.
Schede 329.
Scheffel 731.
Scheffler 353.
Scheffner 480. 547.
Scheidt 315. 318.
Schelling 618.
Schembartlauf 243.
Schenk 675.
Schenkendorf 657. 670.
Scherenberg 720.
Scherffer von Scherffenstein 346.
Schernberg 248.
Schikaneder 529. [705. 741. 745.
Schiller 460. 542. 606. 618. 626. 654. 684.
Schlegel, A. W. 511. 621. 632. 641. 656.
— F. 632. 641. 648. 662. [662. 694.
— J. A. 432. 438. 632.
— J. E. 425. 632.
— J. H. 426.
Schleiermacher 632. 636. 661. 689. 745.
Schlönbach 715.
Schlosser 532. 664.
Schlözer 539.
Schmeller 656. 663. 730.
Schmid 726.
Schmidt 726.
Schnabel 377.
Schneckenburger 713.
Schneegans 731.
Schneekind, das 55.
Schnepperer 242.
Schnitzler 753.
Schoch 361.
Schönaich 459.
Schönaich-Carolath 748.
Schönberg 235.
Schönemann 419.
Schopenhauer 661. 746.
Schottelius 339.
Schreyvogel (West) 702.
Schröder 613.
Schubart 465. 564. 609. 697.
Schücking 716.
Schulze 656.
Schumann 235.
Schupp 362.
Schütz 334.
Schwab 698.
Schwabenspiegel 213.
Schwabe von der Heyde 335.
Schweizer, A. 511.
Schwenter 349.
Schwieger 346.
Scultetus 346.
Seckendorff 598.
Seidel 723.
Semper 746.
Sequenzen 44. 45.
Seume 644.
Seuse 267. [511. 581. 641. 740.
Shakespeare 309. 349. 424. 426. 485. 495.
Sieben weisen Meister, die 234.
Siegfried, von dem gehörnten 221. 326.
Sigenot 169. 221. [698.
Simrock 719. 729.
Singspiel 311. 416. 419. 484. 529. 587.
Singuf 204.
Soden 593.
Sonnenfels 492. 526.
Spalding 452.
Spee 353.
Spener 386.
Spervogel 88.
Spiegel aller deutschen Leute 213.
Spielhagen 722. 749.
Spielmannsepos 81. 142.
Spindler 673.
Sprachgesellschaften 387.
Spruchdichtung 88. 184. 194. 200. 666.
Stagel 267.
Stägemann 657.
Staufenberger 320.
Stauffer 749.
Staupitz 276.
Steffens 634. 655.
Steinhöwel 228. 236.
Steinmar 199.
Stern 727. 734.
Steub 709.
Stieglitz 690.
Stieler 730.
Stifter 708.
Stinde (Buchholz) 731.
Stöber 730.
Stolberg, Chr. und Fr. 544. 555. 560.
Stolze 731. [657. 661.
Storm 737.
Strachwitz 722.
Stranitzky 526.
Straß 713.
Strauß 688. 700.
Streitgedichte 203.
Stricker, der 129. 132.
Sturm 296.
Sturz 464. 535. 546.
Suchenwirt 241.
Sudermann 749. 754.
Sulzer 423. 538. 745.
Tacitus 2.
Tagelied 87. 112. 256. 263. 266.
Tannhäuser 198. 263. 732. 746.
Tatian 31.
Taufgelöbnis, sächsisches 29.
Tauler 267.
Taylor (Hausrath) 734.
Tegernseeer Spiel v. Antichrist 65. 185.
Teichner 241.
Terenz-Übertragungen 271.
Tersteegen 386.
Teufels Netz, des 238.
Theodulf 23.
Theologia deutsch 268. 276.
Theophilus 247. 669.
Thilo von Kulm 224.
Thomasin von Zirclaere 207.
Thomasius 383.
Thümmel 521. 696.
Thurnmayer 273.
Tieck 515. 639. 645. 670. 672. 683.
Tiedge 634.
Tierdichtung (-fabel, -sage) 49. 89. 195.
Titz 342. [236. 440. 624.
Tochter Syon 224.
Töpfer 702.
Törring 594.
Tovote 751.
Traugemundslied 244.
Treitzsaurwein, Marx 229.
Triller 440.
Tristan (Prosa) 220. [729. 746.
— und Isolde 91. 123. 677. 685. 701.
Trojanischer Krieg (Prosa) 220.
Tscherning 346.
Tundalus 69.
Tuotilo 44.
Türing von Ringoltingen 220.
Üchtritz 683.
Uhland 659. 697. 718.
Uhlich 428.
Ulrich von Eschenbach 134.
— von Lichtenstein 185. 194. 200. 641.
— von Türheim 126. 131.
— von Türlin 131.
— von Winterstetten 199.
— von Zatzikhoven 128.
Urteil des Paris, das 245.
Uz 441. 444. 478. 506. [272.
Vagantendichtung 66. 85. 185. 201. 224.
Valentin und Orsus 220. 310.
Velten 413.
Vierordt 752.
Vintler 238.
Virginal 169. 222.
Vischer 461. 700. 738. 743. 745.
Vocabularius Sancti Galli 29.
Volksballade 261. 544. 562.
Volksbücher 220. 520. 640. 645. 719.
Volksepos 84. 94. 142.
Volkslied 256. 261. 263. 265. 480. 544. 553.
Vom rehte 74. [569. 646. 648.
Vorauer Bücher Mosis 70. 223.
— Gedichte 70.
Voß, J. H. 554. 557. 621. 661.
— R. 736. 755.
Wackenroder 639. 666.
Wackernagel 663. 715.
Wagner, G. F. 699.
— H. L. 585. 754.
— R. 466. 492. 688. 738. 744. 749. 753.
Waiblinger 679. 697.
Walahfrid Strabus 24.
Waldis 231. 236. 293. 398.
Waltharius manufortis 45. 732.
Walther von Aquitanien 17. 45. 49.
— von der Vogelweide 188. 203. 210. 560.
Wartburgkrieg 204. 672. 732. 746.
Weber, B. 709. 718.
— K. M. v. 647. 656. 681. 745.
— W. 732.
Weihnachtsspiele 64. 250. 295. 306.
Weise 378. 414. 640. 699.
Weiße 449. 488.
Weckherlin 326. 539.
Weltchronik, prosaische (v. Repkowe) 213.
Wenzel II. von Böhmen 194.
Werder 339.
Werner 651.
Wernher, Priester 72.
— der Gartenære 135. 725.
— von Elmendorf 206.
Wernigke 393.
Wessobrunner Gebet 30.
Westenrieder 574.
Wichert 743.
Wickram 100. 235. 260. 272. 312.
Widmann, G. 232.
— J. V. 732.
Widukind 43. 53.
Wieland 460. 504. 523. 556. 538. 584.
Wienbarg 687. [597. 754.
Wiener Genesis 69.
Wigalois (Prosa) 220.
Wigamur 130.
Wilbrandt 742.
Wild 260.
Wildenbruch 739. 748. 754.
Wildermuth 722.
Williram von Ebersberg 74.
Wimpheling 240. 273. 286.
Winckelmann 486. 492. 605. 631. 675.
Winsbeke, Winsbekin 206. 207.
Wirnt von Gravenberg 129.
Wisse 222.
Wissmann 739.
Wittenweiler 231.
Wizlav III. von Rügen 200.
Wolfdietrich 17. 81. 178. 221. 310. 719.
Wolff, Chr. 405. 618.
— J. 732.
— P. A. 681. [466. 719. 747.
Wolfram von Eschenbach 109. 222. 226.
Wolzogen 756.
Wulfila 9.
Wunderer 222. 245.
Zachariä 432.
Zedlitz 709.
Zehn Jungfrauen, Spiel von den 247.
Zeitz 739.
Zesen 340. 379.
Zeune 663.
Ziegler 381.
Zimmermann 506. 532.
Zinkgref 329. 398.
Zinzendorf 386.
Zschokke 673.



Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

